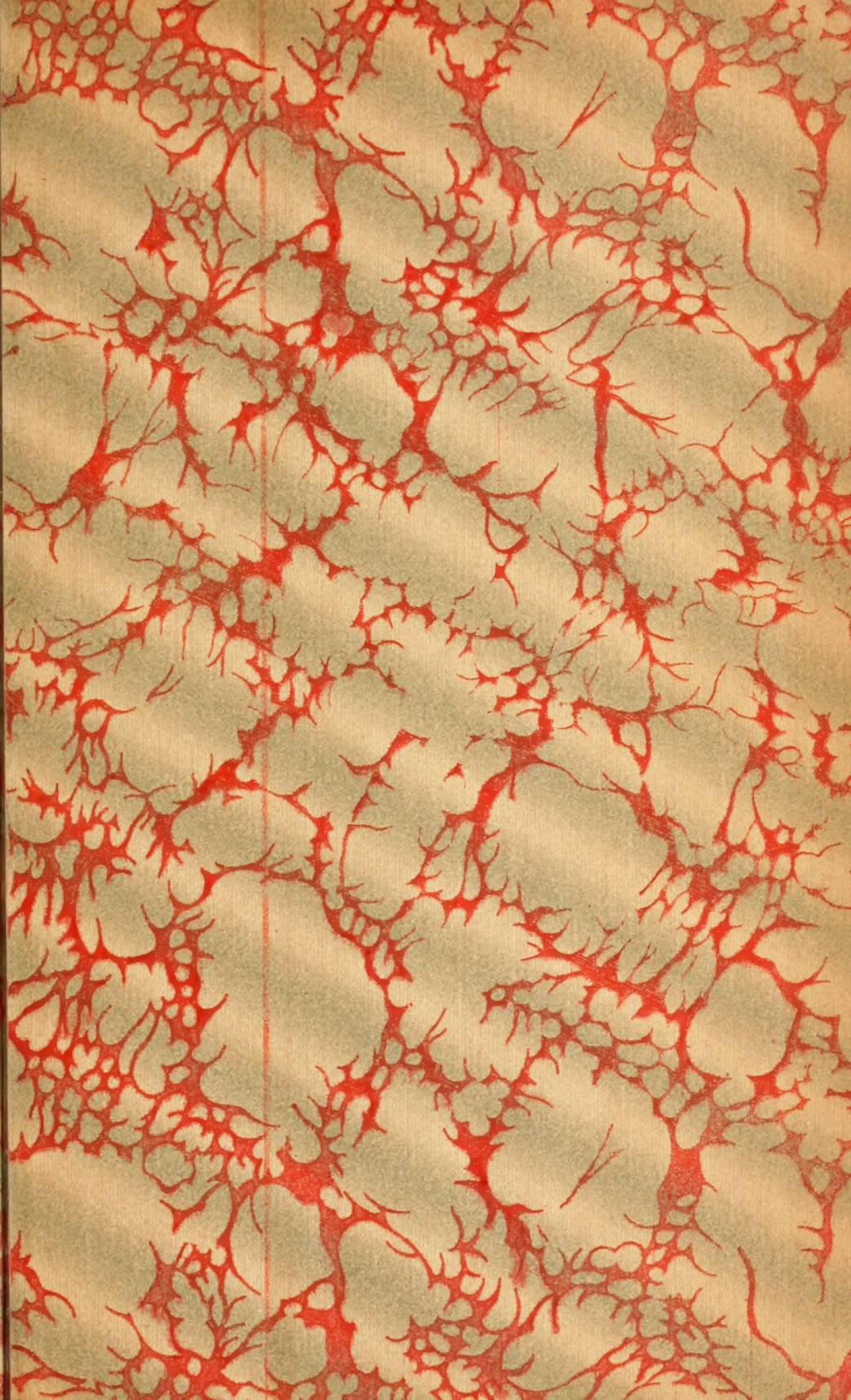
3 1761 04408 6452



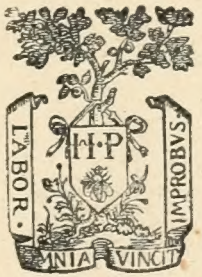
LA CRITIQUE

...Mais l'Art est difficile!

PAR

JACQUES BOULENGER

Troisième série



PARIS
LIBRAIRIE PLON
LES PETITS-FILS DE PLON ET NOURRIT
IMPRIMEURS-ÉDITEURS — 8, RUE GARANCIÈRE, 6e

Tous droits réservés

4e édition

Il a été tiré de cet ouvrage

50 exemplaires sur papier pur fil des papeteries Prioux,

numérotés 1 à 50.

...Mais l'Art est difficile!

DU MÊME AUTEUR, A LA MÊME LIBRAIRIE

...Mais l'Art est difficile! Première série. Un volume. *(Prix de la critique littéraire 1921.)*

...Mais l'Art est difficile! Deuxième série. Un volume.

CHEZ DIVERS ÉDITEURS :

Les Protestants à Nîmes au temps de l'édit de Nantes (thèse). Un volume.

Les Dandys. Un volume.

Marceline Desbordes-Valmore. Un volume.

Ondine Valmore. Un volume.

Le Grand Siècle. Un volume.

Au pays de Gérard de Nerval. Un volume.

En Escadrille. Un volume.

De la Walse au Tango. Un volume.

Histoires vraies. Un volume.

SOUS PRESSE :

Les romans de la Table ronde : nouvellement rédigés I. **L'Histoire de Merlin l'Enchanteur.** — II. **Les enfances de Lancelot.** — III. **Lancelot du Lac.** — IV. **Le Saint-Graal.** — V. **La mort d'Artus.**

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur en 1922.

LY.H
B.963

LA CRITIQUE

...Mais l'Art est difficile!

PAR

JACQUES BOULENGER

Troisième série

318538
35
8
2

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE-6e

Tous droits réservés

PQ
139
B632
t.3

Droits de reproduction et de traduction
réservés pour tous pays.

MAIS
L'ART EST DIFFICILE

AUTOUR DE LA NOUVELLE QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

Il est à remarquer que ceux qui déprisent le plus la philosophie de l'histoire, ce sont justement nos historiens. Il est vrai que leurs prédécesseurs avaient cruellement abusé des ambitieuses considérations historico-idéologiques. Par réaction contre l'histoire éloquente à la Quinet, les Renan et les Taine, qui pourtant ne se privaient pas eux-mêmes de considérations à perte de vue, ont recommandé la critique « scientifique », l'érudition à l'allemande ; il n'était que temps, proclamons-le. Mais ils ne la considéraient que comme une besogne préparatoire, tandis que leurs successeurs ont agi comme si l'histoire n'était rien autre que l'érudition. Depuis trente ou quarante ans, à la Sorbonne aussi bien qu'à l'École des chartes, ce qu'on signale le plus attentivement aux apprentis historiens, c'est le danger des « généralisations hâtives ». Rien de mieux : il n'en est pas de pire. Mais encore

faut-il s'entendre sur *hâtive*, car, si l'on veut, en histoire toute généralisation l'est nécessairement et le sera toujours, puisqu'on n'arrivera jamais à établir scientifiquement un nombre suffisant de faits pour justifier aucune généralisation ; il faut donc ou bien regarder l'histoire comme une « science morale » et reconnaître comme légitimes certaines généralisations, ou bien comme une science exacte (c'est absurde), et s'abstenir de toute généralisation. Encore un coup, c'est ce dernier parti que les maîtres de la critique historique recommandent aux étudiants, non pas théoriquement sans doute, mais pratiquement depuis trente ou quarante ans (laissons à de plus qualifiés le soin de mesurer l'influence de la sociologie de Durckheim). Il en résulte que les historiens se détournent avec dédain des idées générales, et que ce ne sont plus jamais des historiens de profession qui s'en sont souciés, mais des philosophes purs dont la culture historique n'est pas très profonde ; et cela ne laisse pas d'avoir des inconvénients.

La philosophie de l'histoire ainsi déconsidérée auprès des historiens, elle ne l'a pas été moins dans l'opinion, c'est-à-dire auprès des écrivains artistes qui s'adressent au grand public. C'est l'influence du renanisme d'Anatole France, de Jules Lemaître et des auteurs les plus intelligents et les plus cultivés de leur génération. Il va de soi que le *renanisme* n'est pas l'essence de la doctrine ni même de l'esprit de Renan, pas plus que le *bergsonisme* mondain et littéraire d'aujourd'hui,

dont nous avons parlé souvent, ne reflète exactement la philosophie de Bergson : il est à la doctrine et à l'esprit de Renan comme la légende d'un homme de génie est à sa biographie véridique ; il est cette doctrine et cet esprit réduits à leurs traits les plus séduisants et stylisés, tels enfin qu'on les voit communément. Les généralisations historiques (et, à plus forte raison, la philosophie de l'histoire) ont fourni précisément un de leurs sujets de raillerie préférés à ces spirituels artistes « renaniens », et il faut reconnaître que rien ne prêtait mieux à l'ironie que ces considérations toujours un peu en l'air et ambitieuses, que Renan lui-même aima pourtant de tout son cœur jusqu'à son dernier jour et qui lui ont fourni quelques-unes de ses non pareilles études.

Mais aujourd'hui, il est certain que la mode pseudo-renanienne semble dater des robes cloches et des manches ballons. Certes, il paraît encore, de nos jours, quelques romans où règnent l'ironie indulgente et le scepticisme universel et souriant que vous savez, et où ne manquent même pas, sous quelque autre nom, Sylvestre Bonnard, l'abbé Jérôme Coignard ou M. Bergeret : ces ouvrages semblent avoir été faits par des vieillards, quel que soit d'ailleurs l'âge de leurs auteurs, et leurs badinages, si charmants qu'ils puissent être, ne sont plus pour nous que des sourires ridés. Les enquêtes qu'on a menées sur l'influence intellectuelle de la guerre de 1914 n'ont pas révélé grand'chose, sinon que la culture de la jeu-

nesse a souffert ; mais si l'on écarte les puissants effets négatifs du cataclysme sur l'intelligence pour n'en considérer que les positifs (qui sont légers), il semble que l'un des plus certains de ceux-ci, c'est d'avoir vieilli d'un coup quelques-uns de nos bons écrivains ; ils n'en restent pas moins grands, sans doute, mais leur influence, même purement esthétique, a brusquement disparu et l'on n'en trouverait plus (à part de rares exceptions) d'autres traces que celles qui demeurent sur des auteurs « en pleine production », sans doute, mais qui appartiennent à la génération antérieure.

La philosophie de l'histoire redeviendra peut-être de mode et regagnera du prestige : il est de fait, en tout cas, qu'on n'en a jamais (en dehors des historiens de profession) traité plus volontiers qu'à présent ; nous sommes un peu comme ce M. Jourdain, qui faisait de la prose sans le savoir.

Depuis une trentaine d'années, en effet, la querelle du classicisme et du romantisme suscite un intérêt fort propre à nous faire sentir comment le dix-septième et le dix-huitième siècles ont pu se passionner si longuement pour celle des anciens et des modernes. C'est, il me semble, M. Charles Maurras qui l'a fait naître (1). Il n'a pas été le premier, certes, à opposer le classicisme et le romantisme ; mais sans doute l'a-t-il été à tirer de ces deux notions toute une philosophie. Ses belles et lumineuses idées à ce sujet ont été déve-

(1) Voir ses études récemment réunies : *Romantisme et Révolution.* (Nouvelle Librairie nationale.)

loppées, renforcées, groupées en corps de doctrine par M. Pierre Lasserre dans sa thèse, *le Romantisme français* (1907), dont la soutenance en Sorbonne fut épique ; et de cette époque surtout date le succès de la querelle.

Cependant, parallèlement à l'Action française, travaillait M. Ernest Seillière, qui construisait sur une analyse du romantisme un système qui concorde par certains côtés avec la doctrine de MM. Maurras et Lasserre, mais qui est beaucoup plus général et plus vaste encore. Pourtant, alors que l'influence de ceux-ci était et est encore puissante, celle de M. Seillière a toujours été nulle. Ses ouvrages, qui paraissaient avant la guerre en allemand comme en français, trouvaient peut-être plus de lecteurs de l'autre côté du Rhin que chez nous. C'est que M. Seillière manque tout à fait d'art ; au juste, il ne s'en soucie nullement. Et puis, avant de le lire, il y a une formalité à remplir : il faut apprendre son vocabulaire. M. Seillière crée des mots, et qui ne sont pas tous délicieux : *rousseauisme*, par exemple (pour désigner ce qu'est devenue la doctrine de Rousseau dans l'esprit de ses contemporains) ; d'où *rousseauiser* et même *dérousseauiser;* mais surtout M. Seillière attribue à des termes déjà existants comme *impérialisme* ou *romanesque* des sens particuliers. Bref, il n'y a aucune chance (Dieu merci !) pour que sa terminologie soit acceptée et les mots spéciaux qu'il emploie n'ont de valeur que pour les initiés : ils sont un peu comme ces jetons de jeu qui n'ont cours qu'à l'intérieur des cercles ; mais il a

l'exemple des philosophes allemands pour lui. Enfin, il a besoin d'un très grand nombre de pages pour exposer sa pensée, et il a déjà édifié une véritable pyramide de volumes in-octavo. Si bien que M. René Gillouin lui a rendu un grand service en condensant ses très intéressantes idées en un livre auquel, semble-t-il, rien d'essentiel ne manque (1).

Enfin M. Julien Benda a publié en 1918 son *Belphégor*. Comme M. Charles Maurras et M. Pierre Lasserre, M. Julien Benda analyse les ravages du romantisme, mais sur la société contemporaine, et il garde si soigneusement d'employer le vocabulaire des autres théoriciens du romantisme qu'il ne consent pas seulement à user de ce mot.

Il est d'ailleurs à noter que MM. Maurras et Lasserre d'une part, M. Seillière de l'autre, et enfin M. Benda, travaillent comme si des cloisons étanches les séparaient et affectent de s'ignorer, sinon de se dédaigner remarquablement. Peut-être me trompé-je, mais je ne crois pas que M. Seillière ait bien souvent prononcé le nom de MM. Maurras et Lasserre. En revanche, si son interprète, M. Gillouin, fait quelque allusion à la doctrine historique de l'Action française, c'est pour relever durement un trait certainement un peu aventuré, mais qu'il a tort d'isoler du contexte (p. VII, note). Et M. Benda ne sort qu'une fois de sa réserve à l'égard de l'école de Maurras : c'est pour lui

(1) *Une nouvelle philosophie de l'histoire moderne et française* (B. Grasset, éd.).

lancer (sans la nommer, au reste) un trait fort pointu, d'ailleurs le plus spirituel du monde, en l'accusant de faire paraître un véritable « romantisme de la raison ».

***

Au reste, ces divers théoriciens s'entendent bien sur les traits essentiels du romantisme intellectuel et moral. Néanmoins, il est remarquable que, toutes les fois qu'une revue entreprend d'interroger des écrivains divers à ce sujet (cela arrive de temps en temps), la question s'embrouille immédiatement. C'est qu'elle est ordinairement posée d'une façon trop sommaire. Par exemple, M. Léon Daudet ayant publié une série d'études sous ce titre un peu haut en couleurs : *le Stupide dix-neuvième siècle*, les jeunes *Marges* s'indignent et demandent à un certain nombre d'écrivains si le dix-neuvième siècle a été « grand », ou non. « Ces fins lettrés, fait justement observer M. Lasserre (1), seraient les premiers à sourire du personnage qui déposerait dans leur salle de rédaction sa carte de visite avec ces mots : « Certes, messieurs, le dix-neuvième siècle a été un grand siècle ! » Ils s'étonneraient de ne pas trouver sur cette carte le nom de M. Homais ou de M. Prud'homme. » Assurément ; mais, lors même que le sujet est un peu mieux délimité, il n'y a pas beaucoup moins de confusion.

(1) Dans *l'Opinion*, 27 mai 1922.

Voyez plutôt l'enquête de *la Renaissance* en 1920. Cette fois, il s'agissait d'avoir l'avis des gens interrogés sur le *classicisme* et le *romantisme*. Hélas ! l'enquêteur avait oublié d'éclairer sa lanterne ! Ces deux mots désignent des ordres si différents de vérités qu'on ne saurait s'entendre sans les avoir un peu spécifiés. Ah ! distinguons, distinguons toujours ! Sinon, à quelle confusion nous arrivons !... Voyez plutôt.

Parmi les correspondants de *la Renaissance*, il y avait tout d'abord ceux qui se plaçaient au point de vue de l'histoire littéraire pure, des professeurs comme M. Ferdinand Brunot, par exemple : « Romantisme et classicisme sont des événements de l'histoire littéraire qui appartiennent désormais au passé. Ceux qui prétendent continuer l'une ou l'autre école ressemblent aux ébénistes qui font de l'Henri II ou du Louis XV » ; ou comme M. Gustave Lanson : « A l'heure présente, être classique ou romantique ne signifie plus rien » ; et il y avait encore M. Georges Duhamel : « Quel sens donner au mot classique qui ne signifie exclusivement : littérature du dix-septième siècle ? » Ainsi, romantisme, classicisme, ce seraient deux titres de rubriques à l'usage des manuels d'histoire littéraire, et rien de plus ; ce seraient les noms de deux écoles, dont la première débute à l'extrême fin du dix-huitième siècle, la seconde la précède. Ici, d'ailleurs, une difficulté qu'a signalée justement M. René Johannet (1) : doit-on faire entrer

(1) Dans *les Lettres*, 1921.

dans l'école classique la Pléiade, Ronsard? C'est surtout Sainte-Beuve, dans son admirable *Tableau de la poésie française au seizième siècle* (livre merveilleux : qu'on n'oublie pas en effet qu'il n'y avait alors nul « instrument de travail », nul guide, non pas même de rééditions ; perdu dans la forêt profonde des textes du seizième siècle, Sainte-Beuve a su s'orienter avec une sûreté incroyable, et il a établi du premier coup une hiérarchie du bon au mauvais qu'on n'a jamais modifiée sérieusement) — bref, ce sont les romantiques qui ont découvert Ronsard ; Boileau le rejetait, et tous les classiques comme lui.

2° Il y a un second point de vue sur le classicisme et le romantisme qui est plus large et qui est celui de la philosophie de l'histoire : classicisme et romantisme, ce sont alors les noms qu'on donne à deux conceptions opposées de la vie et de l'art, à deux aspects de l'âme française ; et ici l'objection de M. Johannet, que je viens de dire, ne porte plus du tout : car si les classiques du dix-septième siècle ne se sont pas fait la même idée que nous du classicisme, c'est bien naturel. En effet, il est extrêmement rare qu'une époque ait su se voir d'ensemble, et dégager ses propres traits principaux. Tout porte à croire que la nôtre y a réussi jusqu'à un certain point. Pourquoi? Parce que, précisément, la génération postérieure à M. Renan se distingue par une tournure d'esprit qui est la plus historienne qu'on ait jamais connue ; notre sens du relatif dans le temps a acquis par la

culture que nous lui avons donnée une finesse jusqu'alors ignorée : il est donc normal que notre époque arrive à s'imaginer mieux du point de vue de la postérité que les précédentes (et surtout que celle de Boileau qui n'avait pas le moindre sens de l'histoire).

Quoi qu'il en soit, il semble qu'on s'accorde assez bien, en somme, sur les caractères intellectuels et moraux du romantisme du point de vue de la philosophie de l'histoire. *Grosso modo*, il apparaît comme le triomphe de « l'impérialisme mystique », anti-rationnel et anti-social, comme dit M. Ernest Seillière, de l'individualisme anarchique, du « dévergondage révolutionnaire », comme dit M. Pierre Lasserre, du goût exclusif de sentir et de s'émouvoir, de « Belphégor », comme dit M. Julien Benda ; c'est le triomphe du cœur sur la raison, du culte du sentiment sur celui de l'intelligence, de l'élément féminin sur le masculin. M. Julien Benda appelle notre romantisme contemporain d'un autre nom : il y a là, je crois, le désir de ne pas user d'un terme dont nous commençons d'avoir, comme on dit, par-dessus la tête ; et puis c'est plus clair, car notre romantisme est évolué, c'est un surromantisme. M. Charles Maurras, M. Pierre Lasserre, très attachés à montrer que le romantisme dans l'ordre politique, c'est la Révolution, en assignent le début à Jean-Jacques Rousseau. De même faisait Jules Lemaître. Quant à M. Ernest Seillière, Rousseau pour lui est le père du monde moderne, mais il conçoit le

romantisme comme un grand courant de notre histoire ; d'une part il le suit jusqu'à notre époque et, de l'autre, il le montre préexistant à Rousseau par le « romanesque », le quiétisme, etc.

3° Le mot *classique* peut être pris dans son sens le plus étroit, le plus ancien aussi, qui est : propre aux classes, propre à servir de modèle aux écoliers. C'est ainsi que l'entend M. Léon Bérard : « Les classiques du dix-septième siècle, dit-il, restent les grands éducateurs. C'est, je crois, une affaire de pédagogie autant que de littérature. Si vous me demandiez quels sont mes trois morceaux de poésie préférés, j'inscrirais sûrement sur ma liste *Booz endormi*. Cependant, je crois que l'*enfant* doit expliquer :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur

avant de commenter :

Il n'avait pas de fange en l'eau de son moulin,
Il n'avait pas d'enfer dans le feu de sa forge. »

Par extension, on admet qu'être *classique*, c'est être exemplaire et que, par conséquent, toutes les belles œuvres sont classiques, ou le deviennent lorsque leur beauté s'est imposée, s'est ajoutée au patrimoine de l'esprit français ; autrement dit, *classique* n'a plus d'autre sens que *beau*.

C'est là une idée qu'affectionnent généralement les artistes, poètes et romanciers. M. Marcel Proust la justifie en constatant que le talent c'est de créer, donc d'innover : l'artiste est celui qui nous révèle un monde

nouveau ; mais souvent le public ne sait pas voir ce monde : il a besoin de s'adapter à ces sentiments, à ces rapports neufs ; c'est peu à peu qu'il se les assimile et qu'il s'habitue à cette atmosphère inconnue ; pourtant, un jour, il « comprend », il admire ; et de ce jour l'œuvre est « classique ». — M. André Gide, transportant la conception large du classicisme et du romantisme hors de la durée, l'éternisant ainsi, et confondant *classicisme* et *art*, *romantisme* et *inspiration*, répond à l'enquête de la *Renaissance :* « Il importe de considérer que la lutte entre classicisme et romantisme existe aussi bien à l'intérieur de chaque esprit. Et c'est de cette lutte que doit naître l'œuvre ; l'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt. Le véritable classicisme ne comporte rien de restrictif ni de suppressif ; il n'est point tant conservateur que créateur ; il se détourne de l'archaïsme et se refuse à croire que tout a déjà été dit. J'ajoute que ne devient pas classique — *lisez : artiste* — qui veut et que les vrais classiques sont ceux qui le sont malgré eux, ceux qui le sont sans le savoir. » — M. René Boylesve et Mme la comtesse de Noailles écrivent tout simplement qu'il n'y a que de bons et de mauvais auteurs (ce qui revient au même) ; M. Paul Fort, qu'il veut être « de toutes les écoles avec conviction » (ce qu'on ne lui demandait pas) ; MM. Jérôme et

Jean Tharaud, que le romantisme est tout aussi « tonique » que le classicisme (ce qui est hors de la question). — Baudelaire disait, lui : « Le romantisme, c'est l'expression la plus récente de la beauté. » On sait enfin que Moréas déclarait à son lit de mort à M. Maurice Barrès : « Il n'y a pas de classiques et de romantiques... C'est des bêtises. » A quoi M. Barrès ajoute ce commentaire : « Je crois qu'un sentiment dit romantique, s'il est mené à un degré supérieur de culture, prend un caractère classique. J'ai vu Moréas passer de l'une à l'autre esthétique à mesure qu'il s'ennoblissait moralement... Devenir classique, messieurs, c'est décidément détester toute surcharge, c'est atteindre à une délicatesse d'âme qui, rejetant tous les mensonges, si aimables qu'ils se fassent, ne peut goûter que le vrai ; c'est, en un mot, devenir plus honnête. » Enfin, et pour résumer ce sentiment assez général des artistes (en laissant perdre mille nuances, naturellement), je citerai cette formule que me donnait un jour un poète de mes amis : « Romantisme, classicisme, ce sont des blagues de professeurs. »

Tels sont les trois points de vue principaux sur le classicisme et le romantisme : le premier, tout étroit et scolaire ; le second objectif et appartenant à la philosophie de l'histoire ; le troisième subjectif et hors de la durée. Demander leur avis sur cette question à des gens qui désignent par ces mots des ordres d'idées si différents, sans leur spécifier aucune mesure commune, puis prétendre tirer de leurs réponses des conclusions générales,

c'est vouloir additionner des choux avec des carottes tout bonnement.

***

Lorsque les artistes nient de la sorte, pour la plupart, qu'on puisse reconnaître objectivement un classicisme et un romantisme et déclarent que ce sont là des « blagues de professeur », c'est comme s'ils disaient : « Ces généralisations historico-critiques m'ennuient. J'aime mieux faire des poèmes ou des romans que l'histoire des idées. » C'est une préférence bien défendable, et il n'y a qu'à leur conseiller, comme au nègre, de continuer.

Mais, parmi les écrivains d'imagination mêmes, il en est que ces jeux n'ennuient pas. A vrai dire, ceux-là n'ont pas beaucoup moins de mauvaise humeur contre la distinction théorique du classicisme et du romantisme, et l'on croit comprendre pourquoi : c'est, en premier lieu, qu'ils craignent qu'on n'en use pour les classer eux-mêmes.

Tant qu'il vit (mort, on ne sait pas) un artiste a horreur d'être rangé sous une rubrique. Un jeune auteur souvent se réclame d'une école, mais c'est parce qu'il y a quelque camarade ; et déjà il hait qu'on lui en assigne une. Mûr, il n'est point d'artiste qui souffre aisément qu'on lui colle une étiquette. Ce sentiment se justifie assez. D'abord l'opinion publique, la critique regardent souvent comme les caractères principaux du talent d'un artiste ceux que celui-ci estime précisément tout à fait secondaires, et

certes il peut avoir tort, mais... et nous, donc ! Or, pour classer les talents, la critique n'en considère nécessairement que ces caractères essentiels, ces valeurs principales. En outre, comme deux esprits ne « coïncident » jamais très exactement, il faut, pour les ranger sous la même rubrique, ne tenir compte que de leurs traits capitaux qui sont semblables, et négliger les secondaires qui ne le sont pas : mais quel auteur supporte ce sacrifice d'un peu de lui-même? D'ailleurs ces classements sont nécessairement statiques. Enfin, à y bien regarder, chaque écrivain romantique a des parties classiques (c'est évident chez un Stendhal, chez un Musset), et réciproquement tout écrivain classique a des parties romantiques : aussi a-t-on pu étudier le romantisme des classiques ; d'ailleurs un poète n'est poète que pour autant qu'il est lyrique et musical : autant dire romantique et « belphégorien ». Cependant, ces parties classiques ou romantiques d'un auteur, est-il bien juste de les abstraire ainsi, de les considérer dans l'espace en quelque sorte, de les étaler l'une à côté de l'autre, quand elles sont mêlées, tissées ensemble si intimement? Au moins, on devrait toujours dire que tel écrivain est « plutôt classique », tel autre « plutôt romantique ». On ne le fait pas et, à vrai dire, ce serait un peu long. C'est pourquoi les écrivains qu'on qualifie ainsi sans précaution crient et protestent lorsqu'ils le peuvent. Ils ont bien raison. Rien de plus excitant que de déterminer des principes de classement ; rien

de moins intéressant et même de plus impossible que de réaliser un classement de ce genre.

Et puis, pour établir ce classement des œuvres d'art et des artistes, les critiques ont adopté, en fait, un critérium moral ou politique, bien plus qu'esthétique. Or toute œuvre d'art est assurément un document sur son temps ; pourtant elle est avant tout une œuvre d'art et devrait être considérée en premier lieu comme telle. Sans doute, elle révèle une psychologie, une morale, des idées, et les mœurs, les sentiments, les opinions de celui qui l'a réalisée et de l'époque où elle a été composée : il est donc parfaitement légitime de la considérer du point de vue de la politique, si l'on veut, ou de la morale, ou de l'histoire pure, ou de tout autre, et de déclarer, par exemple, que l'œuvre de Chateaubriand est « corruptrice » et celle de Fromentin « malsaine » ; mais ce qui est parfaitement odieux aux artistes, c'est qu'on dise (ou laisse entendre) que *Dominique* est moins beau que *la Princesse de Clèves*, parce que *Dominique* est « malsain » et *Atala* que *Mireille* parce qu'*Atala* est « corruptrice ».

Or, que font les critiques doctrinaux qui ont le plus contribué à établir la thèse de l'anti-romantisme, M. Maurras, M. Lasserre, et jusqu'aux plus récents?

Certes, de ce qu'ils détestent « cette corruption intégrale des hautes parties de la nature humaine qu'on appelle romantisme », il n'y aurait pas lieu de conclure sans examen qu'ils nient la beauté des œuvres romantiques considérées, pour ainsi dire, individuel-

lement. La vérité générale n'est pas la somme rigoureuse des vérités particulières : elle est tout au plus de même substance, en quelque sorte, et la généralisation, nous le savons, n'est qu'une simplification commode, qu'une fiction qui permet à l'intelligence de réunir un grand nombre d'idées de détail ; ne confondons pas l'ordre de l'absolu et du général avec celui du relatif et du particulier. Qu'on désapprouve, haïsse même le romantisme en soi, ou le naturalisme, tout en admirant et aimant telles ou telles œuvres romantiques ou naturalistes, ce sont choses qui semblent toutes naturelles.

En outre, on ne saurait dire que (théoriquement tout au moins) les critiques du romantisme confondent le point de vue moral, ou civique, si l'on veut, qui est le leur, avec le point de vue esthétique. M. Charles Maurras juge de toutes choses selon leur utilité nationale, il veut que l'art, la science même soient avant tout bons Français ; mais il le proclame hautement, et sa position est très nette. Celle de M. Pierre Lasserre l'est moins, à mon avis. A propos des génies romantiques, son livre nous parle à chaque ligne de désordre, d'anarchie, de corruption, mais assez souvent aussi de beauté, de splendeur, de poésie ; il écrit que la littérature « doit être appelée corrompue, lorsqu'elle *prête le brillant de la beauté* à des sentiments et à des passions qui, présentés dans leur essence vraie, *donneraient une idée de dégradation* » ; et, par conséquent, il semble qu'il ne nie nullement que des œuvres qui lui semblent donner « une idée de dégra-

dation » puissent être revêtues du « brillant de la beauté ». Mais ailleurs, dans ce même ouvrage, définissant, non pas la beauté (comment faire?) mais « les plus évidentes des dispositions de l'âme, du cœur et de l'intelligence, d'où s'enfante la beauté dans l'art », M. Lasserre ne nous dit-il pas que ce sentiment passionné de la vie pour elle-même, qui est la vertu du génie, « c'est aussi et nécessairement sentiment passionné et enthousiaste de l'ordre, l'ordre, l'harmonie étant le caractère, la condition d'existence et de floraison des formes supérieures de la vie? » En somme, sa pensée paraît un peu ondoyante (mais peut-être je comprends mal). — Et voici M. Jean Carrère qui lance l'anathème aux *Mauvais Maîtres*, à savoir Rousseau, Chateaubriand, Balzac, George Sand, Stendhal, Musset, Baudelaire, Verlaine, Musset, Baudelaire, Verlaine et Zola (c'est tout). Voici M. Henri Massis, chargé de rendre compte périodiquement du mouvement de l'art littéraire dans *la Revue Universelle*, qui n'a pas en somme d'autre point de vue sur les œuvres d'art que celui de la morale. Parlant (par exemple) d'un roman récent, il déclarera très bien que la lecture en est « rebutante », qu'elle « décourage et rebute tout ensemble », que l'auteur n'en présente « que des situations ou des caractères connus » sans les « renouveler par ses descriptions », bref que l'ouvrage est esthétiquement, « littérairement manqué » ; après quoi il l'approuve entièrement. M. Massis, d'ailleurs, ne connaît que les procès de tendance, et, de Fromentin

à André Gide, il n'en instruit pas d'autres, car la valeur purement esthétique des œuvres est le dernier souci de ce critique littéraire. Tout de même, c'est là une position un peu paradoxale, et l'on peut bien estimer qu'en rangeant de la sorte, et constamment, les artistes dans des catégories dont aucune n'est vraiment leur catégorie essentielle (puisque avant tout les artistes sont des artistes), les critiques du romantisme commettent peut-être quelque abus (1).

Ou bien c'est donc qu'ils estiment que la beauté ne peut être considérée en dehors de l'utilité morale ou sociale. On attendrait qu'ils nous le dissent clairement. Assurément, M. Pierre Lasserre vient d'examiner la thèse kantienne de « l'art pour l'art » (2), et l'on accepterait volontiers de dire avec lui « l'art pour le beau », voire « l'art pour l'utile », — puisque aussi bien la beauté a son utilité propre. Mais ce qui est intéressant ici,

(1) C'est là, au reste, ce qu'ont tendance à faire tous les critiques, pourvu qu'ils aient une tournure d'esprit vraiment philosophique. Je ne parle ici que de ceux qui ont pris part à la querelle du romantisme ; mais on est frappé de voir que dans les si suggestives *Réflexions sur la littérature* qu'il donne chaque mois à la *Nouvelle Revue française*, et où il traite souvent d'œuvres d'art littéraires, M. Albert Thibaudet ne tienne jamais (ou peu s'en faut) aucun compte de la valeur esthétique de celles-ci et accorde à peu près la même importance, ou du moins le même intérêt aux plus médiocres ouvrages qu'aux plus beaux Naturellement, c'est parfaitement légitime, je le répète. Néanmoins, cette critique qui considère habituellement tout dans une œuvre d'art, sauf précisément ce qui est le principal, c'est-à-dire la beauté ; qui s'intéresse aux œuvres d'art à peu près uniquement pour leur « curiosité », je crois qu'elle caractérisera bien une génération. On y trouvera, peut-être à tort, le fruit de la culture « scientifique » de l'Université d'hier.

(2) *Cinquante ans de pensée française* (Plon, édit.).

ce n'est pas ce problème théorique de l'art pour l'art : c'est le problème pratique de la vie pour l'art. Et l'on pourra démontrer tant qu'on voudra aux artistes que « l'art pour l'art » est une formule absurde : ils savent bien que cette démonstration n'a de valeur que dans l'absolu, dans l'ordre des généralités, et que dans le « relatif » un crime peut être très beau — et l'œuvre la plus romantique non moins.

***

L'Action française hait le romantisme au nom du nationalisme intégral, et d'abord comme étant d'origine étrangère. Mais je ne crois pas que le romantisme soit d'origine étrangère. C'est ici qu'il faudrait utiliser les idées de M. Ernest Seillière, historiquement étayées d'une façon médiocre, mais justes au fond. D'ailleurs, il y a bien longtemps, Sainte-Beuve observait déjà que Rousseau n'a fait que reprendre « le genre élevé, romanesque, sentimental » des grands romans du temps de Louis XIII et de la Fronde ; ce Céladon langoureux, mélancolique et fat à merveille, gémit-il moins sur sa bergère que Saint-Preux sur sa Julie? On a souvent constaté que le romanesque qui régna chez nous vers 1630-1650 ressemble assez au romantisme de la fin du dix-huitième et du commencement du dix-neuvième siècle ; que les éléments féminins dominent presque aussi bien dans l'esprit français au temps de l'Hôtel de Rambouillet que sous le règne de

Jean-Jacques ; que les héros et les héroïnes de la Fronde, avec leurs conspirations de théâtre, sont fort dignes d'avoir vécu au temps d'*Hernani;* et que la réaction même du réalisme de l'école de Boileau sur le romanesque est assez parallèle à celle du réalisme de l'école de Flaubert sur le romantisme (bien qu'il n'y ait guère, entre ces deux réalismes, d'autre ressemblance extérieure que celle qu'on leur donne en les nommant du même mot). Faguet, je crois, a noté que certaines tragédies de Corneille tournent facilement au mélodrame, et que celles de ses contemporains sont presque des comédies de cape et d'épée. Faut-il rappeler *le Romantisme des classiques* d'Émile Deschanel, qui est un pauvre livre sur une idée juste?...

Ces rapprochements sont tout superficiels, je le sais bien. Mais que le romantisme et le classicisme soient deux aspects successifs et intermittents de l'âme française à travers l'histoire, c'est une démonstration qu'a faite assez longuement M. Ernest Seillière et pour laquelle il suffit de renvoyer au livre de M. Gillouin.

Au reste, le romantisme ne pourrait pas être d'origine étrangère. Dans l'âme collective non plus, nul sentiment ne s'importe : il émerge à son tour. L'influence de l'étranger n'aurait su créer dans l'esprit français ce qui n'y existait pas, rendre romantique ce qui ne l'était point déjà. L'âme française eut de tous temps son aspect romantique et son aspect classique, ses éléments féminins comme ses éléments mâles. A la fin

du dix-huitième siècle, le classicisme sur ses fins était comme assoiffé : on souhaitait boire de la poésie, de la sensibilité, du flou, de la musique. Un écrivain suisse — un Suisse français nous est-il plus étranger qu'un Espagnol ou un Italien? — offrait tout cela : son public s'épanouit en lui. A la même époque, tout cela florissait également dans la littérature allemande et anglaise : les premiers romantiques y découvrirent ce qu'ils portaient en eux, et célébrèrent les Allemands et les Anglais comme des frères ; c'était assez naturel. Ce que nous nommons influence n'est peut-être jamais ainsi que coïncidence.

Et si l'influence étrangère agit sur notre âme nationale, c'est comme un excitant, tout au plus, qui en accélère les mouvements. Du point de vue patriotique le plus étroit (c'est au reste le seul qui me soit possible) il paraît bien que l'art et la littérature français ont toujours gagné à subir de temps en temps l'action de l'esprit étranger. La campagne de Saint-Saëns contre Wagner, au lendemain de la guerre, pouvait passer pour comique. Mais *l'Action française* elle-même voulait interdire de jouer Wagner en France parce que son œuvre est une glorification éclatante de l'Allemagne. Passons sur l'impossibilité d'*interdire* les courants intellectuels et sur la puissance qu'on leur donne, au contraire, en l'essayant, quand le seul moyen de les combattre, c'est de créer des courants contraires, et de s'armer ainsi de la seule force qui existe en dehors du canon : la publicité. Mais prétendre priver l'art fran-

çais du ferment wagnérien par prudence morale, enfin craindre si fort l'influence de l'esprit allemand sur nous, c'était n'avoir pas assez de confiance dans l'âme française ; bien mieux : c'était lui nuire.

Car l'art n'existe, ne dure qu'en se renouvelant — mettons : en se modifiant, pour éviter une interprétation anarchiste. Or, réduite à elle-même, privée de toute influence étrangère, la littérature d'un peuple évolue lentement et bientôt se fixe ; elle achève le mouvement commencé et puis s'arrête. En effet, il n'y a pas de mouvement sans cause extérieure, pas de mouvement littéraire sans impulsion extérieure. Je veux bien que certaines nations, peu unifiées ethniquement, contenant des éléments encore bien variés et différenciés, puissent s'exciter et, pour ainsi dire, se féconder elles-mêmes. Mais une patrie comme la nôtre, devenue vraiment un être collectif, un seul être, qui a son âme fixée depuis des siècles, ne saurait pas plus qu'un individu créer rien de tout neuf à elle seule : son art et sa littérature sont « conditionnés » par sa langue, ses mœurs et tout ce qui la conditionne elle-même ; une fois classés dans des genres fixes, ils s'anémieraient vite (comme firent les genres classiques), si quelque levain étranger ne venait les faire bouillonner, fermenter. Comme un homme en cellule s'affaiblit, puis, libéré, reprend des forces au contact de ses semblables, l'être collectif qu'est une véritable patrie, isolé et privé des germes extérieurs, s'alanguit intellectuellement et devient stérile. Les échanges sont

aussi nécessaires aux nations qu'aux individus (1).

Un être comme la France, qui est en parfaite santé et solidement constitué, n'a jamais rien eu à craindre de se nourrir richement, même si les aliments étaient un peu lourds : il sait bien rejeter ce qui ne peut lui convenir. Qu'on lui serve l'âme allemande mise en musique par Bach, Schumann ou Wagner, exprimée par Herder, Kant ou Gœthe, son organisme s'enrichit et se fortifie de ce qui s'y trouve pour lui d'assimilable, et quand même son engouement a été trop grand, il ne souffre pas trop de sa légère indigestion. Je ne nie pas que la germanophilie des romantiques ne nous ait fait courir les pires dangers et perdre la guerre de 1870. Mais elle ne leur était pas venue, justement, de ce qu'ils se fussent nourris de l'art et de la pensée germanique ; tout au contraire elle était due à ce qu'ils en eussent été privés, à ce qu'ils ne s'en fussent pas rassasiés : leur ignorance de l'Allemagne était extraordinaire ; ils la rêvaient au lieu de la connaître (et peut-être leur romantisme même, en les éloignant de toute prise réaliste, positive des faits, était-il la cause de leur ignorance des réalités germaniques ; mais la valeur du romantisme, c'est une autre question).

Il n'y a qu'à se rappeler l'histoire de notre littérature pour reconnaître ce qu'elle doit aux influences, aux excitants étrangers, depuis le douzième jusqu'au dix-

(1) Voir Rémy de Gourmont, *le Problème du style*, p. 20-22.

neuvième siècle (et en ce moment ne voyons-nous pas les romans anglais nouvellement traduits, ceux de Hardy, de Stevenson, de Meredith, de Conrad, etc., exercer une excellente action sur nos conteurs?). Je sais bien que M. Maurras nous invite à remarquer qu'il y a étranger et étranger, et à distinguer entre les influences méditerranéennes et celles des pays du Nord (1). Les premières seraient bonnes parce qu'elles proviennent des nations auxquelles nous serions liés par un prétendu cousinage « latin », de sorte qu'en nous tournant vers l'Espagne et principalement vers l'Italie, nous irions en quelque sorte vers notre famille. A vrai dire cette parenté m'apparaît comme une pure illusion.

Tout d'abord, en dépit des niaiseries gobinistes et pangermanistes, il n'y a, dans l'Europe occidentale, pas plus de race latine que de race germanique ou de race slave, ou plutôt il y a des races, mais elles ne correspondent pas le moins du monde aux nations. L'anthropologie n'est pas précisément une science joyeuse, mais enfin, si l'on s'en réfère courageusement aux travaux de M. J. Deniker, on voit qu'une légion de savants sont arrivés, à force de mensurations et de statistiques de mensurations (lesquelles se contrôlent les unes par les autres), à établir que, seules, les Iles Britanniques, les royaumes scandinaves, l'Espagne et la Bosnie-Herzégovine-Dalmatie ont une certaine homogénéité ethnique. « La France au nord de la ligne

(1) *Quand les Français ne s'aimaient pas...* (Nouvelle Librairie nationale, édit.).

Bordeaux-Nice, l'Italie, depuis les Alpes jusqu'à l'ancien royaume de Naples, la Suisse, l'Autriche allemande, l'Allemagne à l'ouest de l'Elbe et au sud du parallèle de Calais », sont habitées par une mosaïque de races dont les éléments sont interchangeables. De même l'Allemagne à l'est de l'Elbe et la partie occidentale de la Russie d'Europe. Ethniquement, « la France, nation « latine », ressemble infiniment moins à l'Espagne, autre nation « latine », qu'à l'Allemagne. Le Breton, un Celte, est le frère de race du Bavarois, du Cévenol, de l'Italien de Livourne... Le slavisme ne répond pas davantage à une communauté de sang : dans les deux tiers septentrionaux de la Russie, il n'y a pas un seul « Slave » qui soit de la même race que les « Slaves » tchèques, sorabes, serbes, croates, dalmates, dont les types physiques, en revanche, se retrouvent en Allemagne, en France et en Italie. » Le sud de l'Italie, la Corse, la Sardaigne et la Sicile sont habités, comme l'Espagne, par des Ibéro-insulaires, qui ne ressemblent en rien, ethniquement, aux Italiens du Centre et du Nord, etc. « En résumé, lorsqu'on parle de race française, anglaise, russe et allemande, ou bien latine, celte, germanique, slave, cela a juste autant de sens que de parler de races de cordonniers, d'employés, de charretiers, de dactylographes, de riches, de pauvres, de fumeurs (1). »

Il n'y a donc pas de race latine. Et, ethniquement,

(1) Jules SAGERET, *Philosophie de la guerre et de la paix*, ch. v (Alcan, édit.).

nous sommes plus proches parents des Allemands, en moyenne, que des Italiens et surtout que des Espagnols. Mais y a-t-il des nations « latines », ou, pour mieux dire (car cette question est bien vaine), les nations dites « latines » sont-elles unies par une sorte de parenté en raison de leur commune « latinité »?... Ah ! que l'on nous rebat les oreilles de cette « latinité » !

Il y a la langue, et c'est quelque chose : l'Italien, l'Espagnol, le Français (et aussi le Roumain, n'est-ce pas?) parlent des langues dérivées plus ou moins directement du latin. Mais cette parenté du langage n'est pas assez proche pour déterminer une ressemblance réelle de pensée comme on va voir ; et qu'est-ce, pratiquement, qu'une si lointaine parenté linguistique, qui ne permet pas qu'on s'entende si peu que ce soit, qui ne rend pas la poésie italienne (je ne parle même pas de l'espagnole, ni de la roumaine) plus traduisible en français que l'anglaise? La beauté d'un admirable vers de Dante comme

Una lonza leggiera e molto presta

est aussi difficile à rendre en français que celle d'un vers de Shakespeare, et à mon avis on sent plutôt mieux, à travers une traduction, la poésie britannique que la poésie italienne, toute formelle. D'ailleurs, jusqu'au treizième siècle au moins, une bonne partie de notre littérature est née en Angleterre, et l'anglo-normand est beaucoup plus proche de ce qui est devenu le français, que le provençal ou le languedocien.

Vraiment, si, en fait, la nation française dans son ensemble (compris ses Flamands, ses Lorrains, ses Bretons, ses Basques, ses Normands, aussi bien que ses Provençaux, ses Languedociens et ses Gascons) a plus d'affinités avec l'espagnole ou l'italienne qu'avec l'anglaise, par exemple, c'est ce qui ne paraît nullement évident. Les nations méridionales, dites latines, sont peut-être celles de l'Europe Occidentale qui ont le moins compris ce qu'il y a de plus spécifiquement français : l'art gothique, la monarchie familiale du moyen âge, la tragédie, « l'esprit ». Ce qui est vrai, c'est que longtemps nos Provençaux ont été plus proches des Italiens que des Anglais ou même de nos Normands, comme nos Normands l'ont été des Anglais que des Italiens ou même de nos Provençaux, — voilà tout. Lorsque les littératures italienne et espagnole ont influencé la nôtre, elles déformaient moins le génie de nos méridionaux que celui de nos Français du Nord ; en revanche, les influences anglaise et allemande se sont mieux accordées avec celui-ci qu'avec celui-là.

Quant à cette civilisation « latine » dont on nous parle sans cesse, qu'est-ce à dire? On est frappé de voir que, pour M. Maurras, comme pour M. Lasserre, comme pour M. Léon Daudet, comme pour tous les penseurs de leur école, c'est une sorte d'évidence, d'axiome indiscutable que la civilisation monte depuis toujours de la Méditerranée ; que nous, Français, le meilleur de notre inspiration est « méditerranéen » ; qu'intellectuellement nous « n'avons pas d'ennemi au Midi » (comme les

radicaux diraient n'avoir pas d'ennemi à gauche) ; bref que notre civilisation, que toute civilisation occidentale est « latine »... — D'origine gréco-latine, antique, oui ; mais pas le moins du monde néo-latine.

Il y a eu dans l'antiquité une civilisation latine, gréco-latine, d'où est née la civilisation moderne, comme la civilisation grecque était née sans doute de l'égyptienne. Certes, ce sont les Romains qui ont passé le flambeau à leurs conquêtes ; mais, après que les invasions barbares l'eurent éteint, ce flambeau, c'est la France qui l'a rallumé, et non pas la France la plus latine, mais la moins latine, tout au contraire, non pas la France de langue d'oc, mais celle de langue d'oïl.

Les chansons de geste, les cathédrales, le langage qui est devenu le français, la royauté féodale, le bon sens ironique, tout ce qui, de la France, a été mondial, tout ce qui a été dans la « chrétienté », durant les premiers siècles du moyen âge, la civilisation, et tout ce qui constitue encore aujourd'hui le fond le plus essentiel de notre âme nationale, tout cela, ce sont nos pays de langue d'oïl, — seuls, — qui l'ont créé, puis imposé à nos provinces de langue d'oc (1). De sorte que si, dans

(1) De même qu'ils ont créé toute la poésie et, je crois, la musique françaises. Pas un seul de nos grands poètes n'est du Midi, qui peut s'enorgueillir des secs et formalistes troubadours des douzième et treizième siècles, — et du fameux Mistral. De même (bien qu'on ne l'ait jamais remarqué) à part Perrin né à Lyon ou Campra né à Aix, notre Midi latin ne nous a donné pour ainsi dire aucun grand musicien. De Guillaume de Machault à Goudimal, tous ceux du moyen âge et de la Renaissance sont de Champagne, de Franche-Comté, de Hainaut: Charpentier, Cambert, Lalande, Desmarets, Marais, Cou-

l'antiquité, la civilisation nous était venue des Latins, dans les premiers temps modernes la civilisation française, loin de venir des néo-Latins, est allée à eux : elle est descendue à la Méditerranée, loin d'en monter. Ainsi l'esprit français n'est pas né de ce qu'il y avait chez nous de plus latin, mais de ce qui l'était le moins ; certes, il n'a pas reçu sa couleur, son accent de la Provence ou du Languedoc, mais des provinces situées au-dessus de la Loire. Et notre histoire ne date pas de la Renaissance — de cette Renaissance qui ne nous serait certainement pas venue d'Italie si la néfaste guerre de Cent ans n'avait pas écrasé ses merveilleux débuts chez nous au commencement du quatorzième siècle — de cette Renaissance excellente en tant que gréco-latine, déplorable et déformatrice en tant que néo-latine, italienne, étrangère, qui a arrêté net, par exemple, le développement du seul style qui ait jamais existé en Europe, à travers les âges, en dehors du

perin, Berton sont de Paris. Bernier, de Mantes ; Destouches, de Tours ; Rameau, de Dijon ; Gossec, de Vergnies en Hainaut ; Philidor, de Dreux ; Lesueur, d'Abbeville ; Boïeldieu, de Rouen ; Auber, de Caen ; Ad. Adam, de Paris ; Ambroise Thomas, de Metz ; Gounod et Bizet, de Paris ; Massenet, de Montand dans la Loire ; Lalo, de Lille ; Saint-Saëns, de Paris ; Debussy, de Saint-Germain-en-Laye, etc., etc., pour ne citer que des morts. Berlioz, né à Lyon, est d'origine savoyarde. Reyer, né à Marseille, est d'origine juive. M. Pierre Lasserre donne quelques explications du défaut de poètes méridionaux qui ne semblent pas bien concluantes et dont les considérations linguistiques (« langue » et « patois », etc.), pourront sembler aventureuses, je crois, à des romanistes de profession (*Cinquante ans de pensée française*). Il parait plus simple de penser tout bonnement que, si le Midi manque plus de poètes et de musiciens que de politiques, c'est qu'il a l'âme moins poétique et lyrique qu'oratoire.

style grec : c'est le gothique français (né sauf erreur fort au-dessus du Rhône et de la Garonne).

On se demande si, à mettre ainsi l'accent avec tant d'insistance sur notre « latinité », les critiques de *l'Action française* ne risquent pas de déformer un peu l'esprit français et de dévier nos tendances traditionnelles. Et au fond, s'il est naturel que des Provençaux, des Languedociens (comme ils sont eux-mêmes pour la plupart, c'est à remarquer), se sentent parents prochains des modernes Latins, il l'est non moins qu'un Normand se trouve beaucoup moins cousin d'un Italien que d'un Anglais. Pour moi (qui suis de Normandie), les pays méditerranéens, en dépit de Bohémond, me sont plus étrangers, à tous les points de vue, intellectuels et sociaux, que ceux de la Manche.

***

Si, lorsqu'il montre que le romantisme n'est pas « étranger », qu'il est un des aspects de l'âme française à travers les siècles, M. Ernest Seillière ne paraît pas toujours aussi complètement et profondément informé historiquement qu'il faudrait, nous ne lui en voudrons pas. L'abbé Henri Brémond, le seul explorateur qui ait eu l'héroïsme de se lancer à travers la redoutable littérature dévote du dix-septième siècle, pourrait seul parler avec une entière compétence du mysticisme religieux au temps des classiques. Souhaitons, d'autre part, qu'un candidat au doctorat choisisse pour thèse

le beau sujet que M. Seillière a cru pouvoir traiter en un fort mince volume (1) : la conception idéaliste de l'amour, du moyen âge au dix-huitième siècle ; le sujet est mûr, comme on dit, et on en pourrait faire un livre délicieux. M. Seillière du moins en a indiqué le sens et tracé les grandes lignes : il faudrait les reprendre, les ajuster et les rectifier.

On peut d'ailleurs faire à M. Seillière toutes les objections de fait qu'on voudra : les événements historiques intéressent assez peu ce philosophe de l'histoire (et c'est fort défendable, nous le verrons tout à l'heure). Ouvrons quelque volume de lui, ou l'ouvrage de son interprète. On nous y assure, par exemple, conformément à la doctrine ordinaire, que l'origine de la conception platonicienne de l'amour est en Orient. Mais est-ce à dire qu'on va chercher et indiquer les conditions historiques dans lesquelles Platon a pu connaître des sources orientales? Nullement. Il suffit qu'il existe une conception antérieure à celle de Platon et qui lui ressemble, pour que M. Seillière s'assure que les idées platonic ennes en dérivent. Continuons : « A la source de toute mystique européenne, on rencontre Platon. » Quoi? nos mystiques religieux et jusqu'aux profanes, au moyen âge, se sont inspirés directement de Platon? Voyons cela. Mais l'auteur se contente de nous exposer que la mâle conception platonicienne de l'amour, féminisée, érotisée par les Alexandrins se

(1) *Les Origines romanesques de la morale et de la politique romantiques* (Renaissance du Livre).

retrouve (avec quelques caractères spéciaux) dans la poésie lyrique provençale dès la fin du onzième siècle. Comment, en fait, la liaison des troubadours avec les philosophes d'Alexandrie a pu se faire, et si réellement elle s'est faite, il ne s'en préoccupe nullement.

Ces exemples, pris un peu au hasard, sont assez mal choisis ; on en trouverait de plus significatifs, à propos des rapports de la doctrine de Rousseau et du mysticisme religieux. Mais ils suffisent à nous indiquer la position de M. Seillière à l'égard de l'histoire ; M. Gillouin nous la marque ainsi :

En présence d'une personnalité comme celle de Jean-Jacques Rousseau, on peut se placer à deux points de vue : celui de l'amateur d'âmes et celui de l'historien des idées (1). Du premier point de vue on s'efforcera de pénétrer dans l'intimité de la personne et de la saisir dans son originalité [...,] sans faire entrer en ligne de compte aucune considération d'origine ou de résultat, d'influence exercée ou subie, et comme si une personne humaine était un absolu ou un premier commencement. Du second point de vue, au contraire (*celui de M. Seillière*), on considérera l'œuvre et l'homme comme une sorte de lieu de passage pour des courants d'idées et de sentiments, qui peuvent bien recevoir du génie une force, une ardeur, des couleurs nouvelles, mais qui lui préexistaient et qui lui survivront, et c'est en fonction de ces courants d'idées et de sentiments qu'on essaiera de définir la nature et l'action de l'homme et de l'œuvre.

M. Seillière considère que les courants d'idées existent en deho s des individus. Il persisterait à dire que

(1) On voit que le point de vue de l'esthétique n'est même pas mentionné ici, et à propos d'un artiste comme Rousseau. Voir plus haut, page 19, n 1.

le « rousseauisme » dérive de l'apologie des sauvages par les jésuites (voir les travaux de M. Gilbert Chinard) ou du quiétisme, quand même rien ne lui indiquerait que Rousseau eût jamais ouvert un livre de jésuite ou de Mme Guyon. Pour lui, les idées vivent, au sens propre, et circulent. Lorsqu'il appelle, par exemple, le quiétisme : « une étape de *la pensée française* », ce n'est pas là, pour lui, une simple image, croirait-on. De même quand son interprète écrit qu' « un instinct de conservation veille *au sein des peuples comme au sein des individus* ». Toute sa philosophie « tourne autour des trois notions d'impérialisme, de mysticisme et de raison » ; prenons-en une au hasard : qu'entend-il par *impérialisme?* C'est un mot par lequel les Anglais désignent le souci qu'ils ont d'accroître leur empire. Mais, en réalité, l'impérialisme est propre à toutes les nations ; chacune, se considérant comme un absolu, tend à l'hégémonie et à la domination. Et il n'y a pas seulement un impérialisme de nation ; il y a un impérialisme propre aux classes, aux syndicats, enfin à toute collectivité à l'intérieur même d'une nation. De même les individus tendent à se préparer de leur mieux un avenir de tranquillité et de bien-être par l'exercice et l'augmentation de leur puissance ; il y a un impérialisme individuel. L'impérialisme est donc un trait psychologique commun aux individus et aux collectivités. Les collectivités, comme les individus, ont, pour M. Seillière, une âme.

Ainsi, il traite la France comme un être vivant,

ayant une âme, composé d'individus qui naissent, vivent, meurent, se remplacent, se succèdent comme les cellules d'un corps. Sa philosophie de l'histoire, c'est au juste une psychologie de la France ; aussi bien, telles sont la plupart des philosophies de l'histoire de France. Réciproquement tous nos « psychologues collectifs » (depuis Gabriel de Tarde et Le Dantec jusqu'au docteur Gustave Le Bon) font de la philosophie de l'histoire. Ce qu'on pourrait leur reprocher, ce serait de ne pas faire assez de « littérature comparée » : les travaux des Paris, des Bédier et de leurs successeurs leur offriraient la plus curieuse matière à réflexions (1). Quoi de plus mystérieux encore que les conditions dans lesquelles l'humanité reprend d'âge en âge ses mêmes contes, et que la ressemblance parfaite de tel fabliau, par exemple, avec telle historiette de l'Extrême-Orient? Évidemment, les spécialistes de la littérature comparée apporteraient les vues les plus précieuses à la psychologie collective, mais il y a encore ici une cloison étanche : nous retrouvons la défiance des érudits à l'égard des « idées générales ».

Quoi qu'il en soit, si, au lieu de se borner à l'exposé théorique de ses analyses, un Seillière ou un Tarde, mais qui fût un grand artiste, avait fantaisie de nous conter l'existence d'une collectivité exactement comme celle d'un individu, de nous la montrer en action à travers les âges au milieu de ces autres êtres que sont

(1) Voir l'intéressante *Revue de littérature comparée* que dirige M. F. Baldensperger.

les autres collectivités, et de nous peindre dramatiquement la naissance de la France, par exemple, sa jeunesse, comment elle grandit, ses bonheurs, ses souffrances, ses aventures, ses haines immenses et ses vastes amours, comme un romancier conterait la vie d'une amazone, il écrirait sans doute le plus beau roman du monde... Et l'on dit que la philosophie de l'histoire est ennuyeuse !

Maintenant, s'il y tenait, il pourrait nous expliquer longuement qu'il sait bien que les collectivités n'ont pas une âme, à proprement parler, objective et qui se superpose à la nôtre ; que c'est notre âme à nous, plutôt, qui est double, — qui ensemble est collective (si l'on peut dire), composée de tout ce que nous tenons inconsciemment de l'humanité passée et présente, comme le langage, et qui nous lie si étroitement à elle que l'on ne peut concevoir comment nous existerions si elle n'avait pas existé et n'existait pas — et individuelle : notre pensée qui, plus elle est puissante, c'est-à-dire consciente, plus elle réfléchit notre Moi comme un monde clos, isolé des autres microcosmes humains ; — qu'enfin c'est de notre âme collective qu'est faite l'âme des collectivités, et que c'est en chacun de nous que la France vit ; — mais pour cela, ce serait inutile, car nous le savons bien.

« LES FORCES ÉTERNELLES » (1)

1er janvier 1921.

Qu'appelez-vous un artiste « créateur »? Dans le monde intérieur non plus, « rien ne se crée, rien ne se perd ». Dites que l'imagination invente si vous donnez à ce mot son sens latin : car elle trouve, en effet, et elle combine. Guidée par le goût, par le sentiment du beau, elle choisit dans la huche aux souvenirs les plus saisissantes de nos impressions passées ; elle les dissocie selon sa puissance, puis elle en recompose des objets nouveaux ; avec des morceaux de paysages et de palais, elle bâtit d'autres palais et d'autres paysages, et ceux-ci diffèrent d'autant mieux de ceux-là qu'elle est plus puissante ; mais ils sont tout construits de matériaux empruntés. Si créer, c'est faire quelque chose de rien, l'imagination ne crée rien. On ne crée rien : on ne crée, pour ainsi dire, que des rapports.

Sans doute, le génie, c'est d'abord de découvrir des rapports nouveaux (ajoutons : des rapports *justes*, pour

(1) Par la comtesse Mathieu de Noailles (Fayard). Cf. *le Cœur innombrable, l'Ombre des jours, les Éblouissements, les Vivants et les Morts.*

mettre à part la folie, mais en conservant une sage imprécision) ; et c'est aussi la faculté de les exprimer. Le génie est un pouvoir anormal d'être original ; mais il y a peut-être des génies qui demeurent inconnus, faute d'être capables de se traduire ; et il en est au contraire chez qui l'adresse, l'habileté à polir sa pensée, à la rendre claire, brillante, sont supérieures à la faculté de creuser profondément. Rarement le don d'exprimer et celui d'inventer sont égaux. Il y a de grands penseurs et de grands artistes, et il y a des écrivains qui sont ensemble l'un et l'autre ; mais c'est un singulier abus que de vouloir que tout grand artiste soit un grand penseur. N'en déplaise à feu Renouvier, il est bien difficile de soutenir que Victor Hugo, qui fut le plus admirable poète de notre littérature (ne craignons jamais de répéter cette banalité, puisqu'un faux raffinement la conteste) ait pensé beaucoup mieux que Bouvard et Pécuchet ; et je prétends, en disant cela, ne pas diminuer son non pareil génie littéraire : si les plus sublimes dons de l'artiste échoient à une intelligence médiocre, en sont-ils moins beaux pour autant? Tout au contraire : c'est alors qu'ils paraissent plus divins. On nous dit que Hugo pensait par images : c'est donc qu'il n'était pas un penseur. Car tout le monde pense, mais tout le monde n'est pas penseur, sauf erreur, et le mot n'a de valeur qu'autant qu'on lui donne un sens étroit.

Puisque le génie est la faculté de discerner et d'exprimer des rapports neufs, il n'est pas d'artiste

vrai qui en manque tout à fait, et nous vivons de ce que le génie apporte. Mais ces génies capables de voir l'univers entier du corps et de l'esprit avec des yeux frais, ils sont rares, et plus rares encore ceux qui peuvent nous imposer leur vision. Et comment n'étonneraient-ils point d'abord? Lorsque Mme la comtesse de Noailles publia, il y a une vingtaine d'années, son premier recueil de poèmes, il y eut des sourires. Il ne pouvait en être autrement. Le goût est (en partie) un sentiment artificiel et acquis, formé par l'étude des œuvres d'art connues, et donc conservateur : aussi est-il rare qu'à ses débuts, avant son triomphe, le génie ne choque pas une partie des gens de goût par sa nouveauté même ; et, jusqu'à ce qu'il ait imposé sa vision originale, jusqu'à ce qu'il en ait enrichi la littérature nationale, avouons-le honnêtement, il est généralement un peu ridicule. Ronsard, Corneille, Racine, Lamartine, Hugo, Musset, Baudelaire, Verlaine ont été ridicules. Mais, au juste, « ridicule », cela n'a aucun sens en art. Tous les grands poètes, tous les grands peintres et tous les grands musiciens ont surpris les gens de goût. Se pouvait-il que l'auteur du *Cœur innombrable* et de *l'Ombre des jours* ne les étonnât point?

***

On a tant loué Mme de Noailles qu'il ne reste plus grand'chose à dire d'elle. Et pourtant il me semble que nous n'avons pas encore assez célébré la joie que

nous devrions éprouver d'avoir parmi nous un génie indiscutable. Songez que depuis les romantiques nous n'avions pas connu de poète si visiblement inspiré, si nous en avions eu peut-être de plus parfaits. Songez qu'elle est aussi grande, peut-être, que nos grands romantiques ! Je le sais bien, que sa prosodie n'est pas toujours impeccable, ni sa langue d'une sûreté absolue, ni ses images aussi justes qu'il faudrait, ni ses épithètes tout à fait précises. Eh bien ! et Lamartine? et Musset? — Elle compose mal. — Mais est-ce qu'elle compose, seulement, dans son délire sacré? Elle a le don de chanter, et elle chante ; son art est presque involontaire. Elle est comme un envoyé des dieux. Et si ce n'est là qu'une illusion, soyons reconnaissants du moins à celle qui nous la procure.

Dans son âme brûlante, le monde fond et se reforme comme en un creuset.

Le vent leste et soyeux
Se heurte en clapotant aux buissons luxueux.
— Suave hilarité du visage des dieux,
L'azur, émerveillé de lui-même, s'étonne,
Il exulte! Les fleurs semblent être en cretonne
Tant leur tissu mielleux est naïf et pimpant.
Un plaisir sans déclin est partout en suspens.
Vois, contre l'ancolie obstinée et peureuse,
Voler et se buter l'abeille argumenteuse
Qui rompt, avec son bruit de grêlon et de vent,
La délicate paix des calices rêvant.
Sur la verte pelouse où le soleil trépigne
Un merle maladroit happe l'air et le mord..

Dans ce flot impétueux de couleurs, de lignes, de parfums, de saveurs, de cris, de musiques, de rumeurs

qui roule à travers ses poèmes, jamais rien pour l'ornement, rien de plaqué, d'ajouté pour le décor ; tout semble sorti d'un seul jet. Ce sont les impressions d'une sensualité non pareille, traduites avec une spontanéité, une vivacité, une verdeur extrêmes. Or le seul moyen littéraire que nous ayons de rendre nos sensations avec quelque vigueur, c'est de les comparer, de les confronter les unes aux autres ; ou, par une simplification semblable à celle qui fait d'une comparaison une métaphore, de les transposer, je veux dire d'employer, pour qualifier des sensations d'un certain ordre, les épithètes qui sont propres aux sensations d'un autre ordre. Nous avons des répertoires spéciaux d'adjectifs pour les impressions du toucher (rude, lisse, etc.), du goût (salé, âcre, etc.), et surtout de la vue ; nous n'en avons pas pour qualifier les sensations auditives, par exemple, en sorte que le plus plat des écrivains est forcé, pour le faire, d'employer des comparaisons ou des métaphores : il dit que le début d'une symphonie est « large », ou « plein » ; il parle d'une romance « sucrée », d'une « fade » sonate. Mais, si nous voulons traduire avec quelque vigueur une impression sensuelle quelle qu'elle soit, de même il n'est pas d'autre procédé que de la comparer, de la transposer. C'est alors que le pouvoir de Mme de Noailles apparaît : elle renouvelle tout. Ainsi, peut-être parlerions-nous d'une musique *âcre* ou *agressive;* mais elle fait un pas de plus :

Cette musique âcre, agressive et bistrée?

Voilà de ces rapports nouveaux que cette puissante créatrice trouve à foison. Elle parle de

...cris vermeils
Autant que des arbouses.

Ou encore elle écrit :

Il flotte dans la nuit des tisanes d'odeur.

Elle dit :

L'espace peinturé d'odeurs.

Et beaucoup plus hardiment, elle appelle les biches des bois, douces et infidèles, qui fuient en tressant leurs pieds :

Tendres animaux clandestins
Vêtus de bure, Couventines,
Qui frémissez dans le matin
Comme des cloches en sourdine ..

Elle dit, d'ailleurs :

Rêves-tu comme moi au bruit mol et coupant
Du rouleau qui tond la prairie?

— tout comme elle disait naguère :

Et pourtant une angoisse invincible et profonde,
Ivre, *lourde d'odeur comme un pesant cédrat,*
Fait trembler mes genoux et retomber mes bras.

Ou bien :

Comme un puissant oiseau tournoie autour d'un phare
Allons brûler nos yeux aux flammes du plaisir!

Et pourtant ce n'est pas le *bruit* qui *coupe*, mais le *rouleau;* ni l'*angoisse* qui est *ivre*, mais celle qui la ressent ; et nous n'allons pas brûler nos yeux comme un oiseau tournoie, mais comme un oiseau *qui* tournoie. Toutefois, qu'importent de si légères taches au prix d'une pareille abondance de trésors? Il n'y a eu que le génie de La Fontaine pour peindre si vivement par des mots de rien, comme elle fait çà et là :

Ainsi, lorsque j'étais une enfant qui rêvait,
Par l'azur éblouie et que l'azur étonne,
Lorsque je regardais, grave, petite et bonne...

Et qui donc saurait montrer comme elle les oiseaux qui étendent sur les cieux délicats « leurs corps charmants *et plats* »? Son panthéisme lyrique est tel qu'elle devient à l'instant ce dont elle parle, et elle se fait même océan pour sentir le poids des bateaux :

Amer plaisir, profond tel la profonde mer
Qui porte allégrement les pesantes *escadres...*

Elle a toujours été ainsi :

L'Univers n'a jamais délié
Le nœud qui me retient unie au paysage.

Dès son enfance, quand elle souhaitait tant « voir l'eau d'un lac charmant rester bleue dans son verre »,

L'infini se prenait, miraculeuse pêche,
Dans la résille de mes yeux.

(C'est le fini, plutôt, qu'elle veut dire ; mais peu importe.) Dans la maison genevoise de ses parents, dans le jardin odorant, dans le salon que de fraîches cretonnes rendent clair et gai comme de l'eau,

C'est là que j'ai senti les rafales d'automne
M'entr'ouvrir le cœur à grands coups
Pour y faire tenir ce qui souffre et frissonne.

Elle a tenu le monde entier dans son cœur ; elle a été le vent, le nuage, toutes les fleurs et, que sais-je? les légumes du jardin ; elle a été la déesse Pan. Et maintenant encore,

La nuit par sa tiédeur vient prolonger la chambre,
La fenêtre est ouverte et l'on se sent uni,
A ce scintillement chuchotant, infini,
Des étoiles d'argent et de la lune d'ambre.

Mais si peut-être elle s'est parfois mêlée avec ivresse à l'univers sensible, comme une jeune sœur du Centaure de Guérin, elle n'a jamais accepté de s'y fondre et de s'y dissoudre ; et maintenant, tout en se grisant encore de cette communion, elle n'accepte pas cette esthétique nouvelle qui veut que l'artiste s'identifie a son sujet ; au contraire, elle ne s'abandonne point :

Deux êtres luttent dans mon cœur :
C'est la bacchante avec la nonne.

Car elle ne s'est jamais laissé submerger par la mer de ses sensations ; sa forte et fougueuse personnalité a toujours combattu pour se posséder ; et comment n'aurait-elle pas éprouvé aussi la mélancolie, l'amère

tristesse païenne et matérialiste? Mais c'est surtout depuis *les Vivants et les Morts* que sa lyre a pris de nouveaux accents et que son inspiration s'est élargie et en quelque sorte christianisée... Non, n'exagérons rien. Mais la petite bacchante qui galopait à travers la nature en s'enivrant de ses cris semble avoir découvert la poignante douleur. Puis elle a souffert l'angoisse de la guerre. La poétesse des *Forces éternelles*, pour qui la France est comme une personne, et dont le cœur sent la France comme il sent tout, elle qui a « toujours confondu la vie avec l'amour », comme elle a éprouvé la Marne, Verdun, l'horreur de tant de sang répandu, les jeunes morts et la cathédrale !

Vivante et délicate, et pareille à la chair,
Inspirant l'amour et les larmes,
Quand le vol des oiseaux et l'azur d'un soir clair
Te trouèrent comme des armes...

Ces poèmes sur la guerre par lesquels s'ouvre son livre, et qui sont les plus travaillés, on y sent très souvent passer le souvenir de Hugo (voir notamment *la Patrie;* mais le meilleur, à mon goût, c'est l'*Ode sur la Grèce*). Puis viennent *l'Ame des paysages*, les *Poèmes de l'esprit* et les *Poèmes du cœur*. Il faudrait plus de place qu'on n'en a ici pour en suivre le dessin. Du moins qu'on y note la richesse des sujets. Parce que Mme de Noailles n'écrit jamais qu'inspirée, parce qu'elle ne « versifie » jamais, jamais non plus elle ne donne dans des développements oiseux ; si parfois telle de ses pièces peut sembler un peu dispropor-

tionnée, jamais elle ne comporte une strophe « vide » ; et qu'aimez-vous mieux d'un bibelot habilement construit mais ennuyeux, ou d'une statuette moins parfaite peut-être, mais dont pas une ligne n'est indifférente?

Enfin elle est femme, elle le crie, et elle parle de l'amour, avec son intelligente et terrible sincérité. Ce n'est point que notre littérature ne compte, Dieu merci, un bon nombre d'œuvres de femmes. Mais il est bien peu de celles-ci, avant ces dernières années, qui aient livré leur vérité entière, qui aient parlé de l'amour sans accepter le point de vue masculin imposé par des siècles de littérature et mille jugements ou impressions de la morale et de la sensibilité masculines, qui ne sauraient être pour elles que des poncifs. Si nous avons quelques correspondances, c'est par surprise et par trahison. Louise Labbé, ou cette curieuse et énigmatique Hélissenne de Crenne voulaient peut-être tout dire ; mais pour être sincère il ne suffit pas de le vouloir : il faut le pouvoir, et de leur temps la littérature psychologique était encore trop balbutiante. La première, Marceline Desbordes-Valmore a pu faire sentir ses désirs, ses ardeurs, son long regret ; encore les voile-t-elle bien pudiquement sous des nuages premier Empire. Mais, malgré ses romans passionnels, que savons-nous du cœur de George Sand? Ce que nous en devinons, et rien autre (1).

(1) Mlle VINCENT, *George Sand et l'Amour*, fait une hypothèse bien vraisemblable.

Avant les vers et les romans de nos contemporaines, rien n'était plus rare dans les lettres françaises que des cris de femme. Et qu'aurait-il pensé de leur « impudeur », ce Paul de Molènes qui reprochait si sévèrement dans la *Revue des Deux Mondes* (juillet 1843) à la pauvre Marceline d'avoir osé écrire :

Quoi! sur ton cœur jamais ne pourrai-je dormir?

Ou bien :

J'ai goûté cet amour, j'en pleure les délices,
Cher amant! quand mon sein palpita sous ton sein...

Ah ! qu'aurait-il dit !... Ce n'est guère que depuis une vingtaine d'années que les femmes ont osé parler en femmes de l'amour. Heureuses nos poétesses ! heureuses nos romancières ! L'amour tel que le sentent et l'imaginent les hommes, c'est un sujet bien rebattu, depuis tant de siècles. Elles seules encore connaissent certains détours et modes secrets qui leur sont propres ; elles seules connaissent le « côté femme » de l'amour. Ce qu'en ont dit déjà les premières d'entre elles qui ont eu du talent, je ne serais point surpris si ce devait être plus curieuse partie de la littérature passionnelle d'aujourd'hui.

Hélas ! je crois bien que, durant longtemps encore, il y aura peu d'hommes qui ne souffriront pas lorsque les femmes qui auront assez de talent pour pouvoir être sincères parleront de l'amour. Il faut reconnaître, d'ailleurs, que c'est bien leur tour d'entendre *Tristesse*

de l'amour, Libération, C'est après les moments, etc. — et les désillusionnants romans de ces romancières que vous savez. Est-ce que, depuis des siècles, comme les Anglais à Fontenoy, ce n'étaient pas eux qui « tiraient les premiers »?

JEAN-LOUIS VAUDOYER (1)

22 mai 1920-20 août 1921.

M. Jean-Louis Vaudoyer a débuté dans les lettres par des poèmes. Ce n'est pas là un cas fort rare, même chez les purs prosateurs, et l'on ne serait pas en peine de citer beaucoup de conteurs et de romanciers-nés qui, depuis Maupassant, ont fait de même : l'adolescence est lyrique, et il est naturel que celui qui a reçu le don d'écrire commence par se chanter avant que de s'expliquer et de se raconter. (Et justement les vrais poètes, ceux pour qui la poésie n'est pas seulement une tech-

(1) Romans : *l'Amour masqué; la Bien-Aimée; la Maîtresse et l'Amie; les Permissions de Clément Belin; le Dernier Rendez-vous* (Calmann Lévy, édit.) ; *les Papiers de Cléonthe* (A. Michel, édit.). — Études : *Propos et Promenades* (Hachette, édit.). — Poésies : un certain nombre de plaquettes, rassemblées en deux volumes contenant des poèmes nouveaux : *Poésies* 1906-1912 (Calmann Lévy) et *Rayons croisés* (Société littéraire de France, édit.). Enfin l'*Album italien* (Librairie de France, édit.). C'était une jolie mode qu'avaient quelques poètes avant la guerre, de recueillir leurs vers en de minces et luxueuses brochures, pour leurs amis, fort propres aussi à enchanter la gent aimable des bibliophiles... Hélas ! tout porte à croire que les tarifs actuels de l'imprimerie et même le prix du papier la rendront désormais difficile à suivre. — *Les Compagnes du rêve*, poèmes en prose et première publication de notre auteur, n'ont jamais été réimprimés.

nique savante, sont ceux qui gardent toujours cette jeunesse intérieure.) Or, une certaine tournure critique, observatrice et réaliste de l'esprit n'est point favorable au lyrisme ; aussi ne transporte-t-on pas la prose dans la poésie. En revanche on transporte aisément la poésie dans la prose : aussi n'est-il guère de poète qui n'ait un jour laissé la lyre, soit pour exposer sa philosophie, soit pour composer quelque conte ou quelque roman. Alors, il est un peu, pour ainsi parler, comme un homme qui se met à l'aise dans ses pantoufles, et, quoi qu'on dise, ordinairement nos poètes en vers ne sont pas nos stylistes les plus exquis. Rappelant une distinction que j'ai faite naguère, je dirai que leur prose manque souvent de cette beauté qu'il faut bien nommer « grammaticale » et de beauté musicale. Sans doute ils apportent leurs images somptueuses ou charmantes, mais la « langue » et le rythme, ce n'est plus alors ce qui les retient davantage, et nous ne leur devons pas nos plus harmonieux morceaux ni même nos meilleurs poèmes en prose. Ce n'est pas un Gautier, ni un Moréas, ni même un Baudelaire qui « cadence ses phrases sur un rythme plus subtil que celui des vers » : ce sont les Barrès, les Jules Tellier, les Anatole France, les Renan, les Chateaubriand, les Bossuet, les La Bruyère, les Rabelais. J'avouerai d'ailleurs qu'un roman ne s'accommode pas très bien, à mon goût, d'être trop savamment rythmé. Il y faut quelque liberté de facture : c'est une assez grande fresque, en somme, et qui veut être peinte

plus largement qu'un tableau de chevalet. Un poème (en prose ou en vers) de 350 pages, quand il n'est de Dante ni d'Homère, il est trop long. S'il nous fallait lire un roman rédigé d'un bout à l'autre dans un langage aussi subtilement harmonieux que celui des *Stances à la bienaimée* ou du *Nocturne* de Jules Tellier, nous serions vite las. Je l'ai dit : les romans de poètes ne sont jamais écrits de ce style, car, en prose, un poète ne pèche guère par excès de soin et de minutie : ne lui est-il pas naturel, en effet, dès qu'il veut rythmer son langage, de se traduire en vers? Mais rien de plus agréable qu'un roman de poète, quand il est bon : la réalité s'y embellit et s'y stylise. C'est ce que nous fait bien voir M. Jean-Louis Vaudoyer.

***

Hélas ! les passions du cœur ne sont pas seulement un luxe moral : elles sont encore un luxe matériel. Si les mieux doués d'entre nos contemporains n'avaient guère à faire que l'amour et la conversation, comme la noblesse de l'ancien régime, probablement notre civilisation aurait beaucoup plus de charme. C'était l'avis de M. Renan, qui estimait comme Hegel, son maître, que l'égalité est une triste chose et qu'il est excellent que les neuf premiers dixièmes du monde souffrent si le dernier jouit très bien et très finement, puisque c'est ainsi que se crée Dieu. (Mais il ne paraît pas que

notre société accepte sur le divin les idées de M. Renan.)

Le travail professionnel et les soucis d'argent sont de grands empêchements aux passions du cœur : c'est pourquoi nos classiques avaient accoutumé de mettre sur la scène des personnages royaux. Aujourd'hui que les rois et les reines ont perdu beaucoup de leur prestige, ceux de nos romanciers qui se proposent moins de faire voir les mœurs que les sentiments éternels — et c'est naturellement le cas d'un romancier poète — ils se contentent de prendre pour héros des gens dont il soit entendu une bonne fois pour toutes que leur fortune et leurs loisirs suffisent à ce qu'ils ne soient retenus ou incommodés par aucune nécessité pécuniaire. Les personnages de M. Vaudoyer ont toujours les moyens qu'il faut pour aimer et souffrir sans entraves, et dans les plus touchants décors. Leurs noms seuls le marquent assez : Primerose de Jermond, François Feubrise, Simon Méran, Bettine Dallière, Hélène d'Islay — pourquoi pas Pierre de Claircy, Romaine Mirmault, Jean de Franois, comme Henri de Régnier ; Clara d'Ellébeuse ou Almaïde d'Étremont, comme Francis Jammes? Il y a là de quoi faire s'esclaffer dans sa terrible barbe toute l'école de Médan (si attique, comme on sait). On sent, d'abord qu'on les ouvre, que les récits de M. Vaudoyer sont exactement à l'opposé, non seulement des romans naturalistes, mais des romans réalistes de la tradition balzacienne qui ont pour sujets les conflits des sentiments, des

appétits, des passions avec les préjugés du monde et les conditions matérielles de l'existence, et où les personnages sont de préférence étudiés en tant qu'êtres sociaux. Donc, ce n'est pas la peinture des mœurs, ni de la réalité « basse » (au sens classique du mot) qui intéresse le poète Vaudoyer ; mais ce n'est pas non plus la psychologie à proprement parler. Je veux dire qu'il ne cherche pas beaucoup à démonter le mécanisme de l'horloge, à nous en étaler les rouages. Sans doute, il note et fait sentir les nuances, la croissance, l'épanouissement de la passion de ses héros, mais synthétiquement et, comme on dit, sans « expliquer le coup ». En sorte qu'à sa psychologie, qui n'a rien d'une analyse raisonnée, ce nom même de psychologie va on ne peut plus mal. Elle est une intuition ordinairement juste, parfois saisissante et rendue pathétiquement avec le secours de la poésie.

Une particularité caractéristique encore, c'est que les personnages de M. Vaudoyer sont des artistes, tous, sans aucune exception. Dans tous ses romans jusqu'à présent, il a pris pour protagonistes et même pour héros secondaires des poètes, des écrivains, des musiciens, des sculpteurs ou des peintres, et non pas même de simples dilettantes ou des amateurs, mais des « professionnels ». On sent ainsi, et d'abord, qu'il ne s'intéresse dans la vie qu'à l'art, qu'il est bien décidé à ne pas s'intéresser à autre chose, et notamment aux gens pour qui les raffinements et les ornements de l'existence n'en sont pas le seul point important

Pour lui, il y a deux sortes d'êtres : ceux qui sont capables de sentir réellement les belles choses, tout snobisme à part, avec lesquels on peut vivre et qui méritent qu'on pense à eux ; puis la masse des autres qui n'offrent pas le plus léger intérêt, à moins qu'ils ne soient femmes et d'une beauté pleine de caractère et d'accent. (Bien loin de moi, d'ailleurs, l'idée de protester contre cette classification.)

Ces gens pour qui l'art et la beauté ne sont pas la seule raison de vivre, ces bourgeois, ces philistins, on sent que penser seulement à eux ennuie M. Vaudoyer à périr. Il en existe malheureusement, et puisqu'il fait des romans, il faut bien qu'il en montre, mais le moins possible et il ne leur fait jouer ordinairement qu'un rôle de comparses. Et tant mieux, car ces rares philistins ne sont pas très bien tracés : Vaudoyer est comme frà Angelico qui réussissait mieux la peinture des bienheureux que celle des damnés.

Mais notez maintenant que ces héros qui sont tous des artistes, sont aussi presque tous des peintres. Une fois, il est vrai, dans *la Maîtresse et l'Amie*, M. Vaudoyer, a fait de son principal personnage un musicien. Mais Landrieux goûte les femmes, les décors et, d'une manière générale, toutes choses précisément comme s'il était peintre. Il est visuel avant tout, ce compositeur, c'est-à-dire qu'il ressemble infiniment à M. Vaudoyer lui-même, qui l'est remarquablement.

Ah ! il voit ce dont il parle, M. Vaudoyer, en effet ! Beaucoup de romanciers ont coutume de nous dessiner

une bonne fois leurs acteurs au début de leur livre pour n'avoir pas à y revenir. D'autres s'abstiennent à peu près de nous renseigner. Plus raffinés, certains se contentent de nous indiquer l'impression dominante que cause l'aspect de leurs personnages et ils nous la rappellent de temps en temps comme une sorte de *leit-motiv;* ils laissent à notre imagination ainsi éveillée le soin de recréer l'objet à sa guise, avec plus ou moins de précision ; c'est un procédé plus musical que plastique. M. Jean-Louis Vaudoyer, lui, nous dit comment son héroïne est faite, et la nuance du teint de celle-ci, et les valeurs de sa chevelure, la forme de ses ongles, le dessin de sa bouche, puis bien d'autres choses, et, à l'occasion, les moindres détails de sa toilette : il ne nous laisse pas ignorer que sa « robe citron et argent » est « un peu claire, peut-être, pour sa peau », ni qu' « elle a au-dessus du poignet un petit grain de beauté presque noir, qui fait paraître plus claire, autour de lui, la peau brun-rose » ; et parce que c'est peu de donner par des phrases le contour et la couleur, si l'on ne traduit l'allure et le rythme du modèle, il nous apprend généralement à quelle statue, à quel tableau elle fait songer, que ce soit l'Aphrodite de la collection Luynes, ou « ces figures allégoriques qui représentent, sur les monuments, la Navigation, le Commerce, la Mutualité ou la Défense des Nations ». Mais tout cela est fait avec mille trouvailles de comparaisons et d'images, et l'auteur — bien loin de grouper tous les traits en quelque analytique et trop longue

description, à la suite de laquelle le lecteur ne peut plus apercevoir l'ensemble qu'au prix d'un effort de synthèse dont il se dispense le plus souvent — l'auteur sait les mêler, les tisser à l'action et nous donner à tous moments, de ses personnages et des décors où ils se meuvent, quelque brève, précise et brillante vue.

D'ailleurs, de même que les « philistins » sont, ou peu s'en faut, absents de son œuvre, de même les choses médiocres, laides, c'est-à-dire sans caractère, il ne veut pas les voir. Ce qui le touche, c'est le luxe, la volupté, c'est la délicatesse du cœur et des façons, ce sont les beaux êtres et les belles choses, les fleurs, les parfums, les œuvres éternelles (il y a dans *l'Amour masqué* les plus sensibles tableaux qui soient d'*Andromaque*, de *Zaïre*, de *la Coupe et les Lèvres*, que sais-je?) et jusqu'aux bons vins et aux bons plats. Il a en tout cela une compétence et une culture remarquables ; il en est parfaitement averti et en note mieux que personne les correspondances ; tel Poussin écrivait à M. de Chantelou : « Les belles filles que vous avez vues à Nîmes ne vous auront, je m'assure, pas moins délecté l'esprit par la vue que les belles colonnes de la Maison Carrée, vu que celles-ci ne sont que des vieilles copies de celles-là. » Semblable à Gabriel d'Annunzio, l'art et la poésie sont pour lui les seules réalités ; et il abonde en images riches et délicieuses — « le visage d'Hermione est une perle sur le velours, une rose sur le crépuscule », — en idées tendres et

délicates : « Je revins sous les étoiles, regardant mon ombre que la lune dessinait sur le chemin : une ombre mouvante et fugitive, et que j'aurais voulu qu'un miracle imprimât sur le sable, afin que Primerose apprît ma venue par elle, en la reconnaissant. » Il y a des choses que peu de gens ont exprimées comme lui dès son premier livre :

Elle retrouva les roses, dans le salon déjà assombri... Eva s'assit près d'elles.. Elle posait ses deux mains sur la porcelaine fraîche et, le visage de côté, couchait sa joue sur le coussin embaumé. La chair docile des roses pliait sous ce poids et, autour de la femme alanguie, l'odeur semblait augmenter sa force. Lorsqu'une joue fut imprégnée, Eva donna aux baisers complaisants l'autre joue ; elle aspirait longuement une gorgée de parfum qu'elle conservait ensuite dans sa gorge, la bouche fermée. De biais (je goûte beaucoup ce *de biais*), ses yeux regardaient le ciel, dont la turquoise se noyait peu à peu dans la nuit. Elle se sentait oisive, délicieusement agacée. Parfois elle faisait tinter sur la jatte, sous les feuilles retombantes, l'or de ses bagues. Et elle ressentait un léger engourdissement dans la jambe gauche, repliée sous elle...

Et tout cela rappelle beaucoup Théophile Gautier ; il n'y a pas grand mérite à le découvrir, puisque M. Vaudoyer a bien souvent proclamé son admiration pour l'auteur de *Mademoiselle de Maupin,* à qui il a dédié de beaux vers et une excellente étude. Son œuvre, toutefois, n'est, pas seulement décorative et lyrique : elle est assez pathétique aussi. Il n'y a pas que la poésie lyrique et descriptive, en effet : il y a aussi la poésie tragique, et c'est celle-là dont on entend, dans les livres de M. Jean-Louis Vaudoyer, quelques beaux

accents. Car c'est, comme les tragiques, de l'amour qu'il traite toujours, et non pas, comme font les réalistes, de l'amour gêné par les mœurs mondaines et sociales, par les petites incommodités médiocres de l'argent, mais de l'amour pur, considéré en dehors de tout cela, ayant toutes les facilités de se développer, et combattu comme dans les tragédies (puisque l'amour sans obstacles n'est jamais un sujet littéraire), seulement combattu par d'autres passions, comme celle du devoir, par exemple, ou de la pitié. Et ceux qui croiraient que M. Vaudoyer est « impassible » comme Gautier (qui, d'ailleurs, ne l'était pas), ils n'ont qu'à lire la troisième partie du *Dernier rendez-vous :* ils verront s'ils l'achèveront sans avoir le cœur serré.

En somme, si nous réunissons ces traits épars, qu'avons-nous? Le contraire d'un romancier réaliste de la lignée balzacienne (et à plus forte raison d'un naturaliste) et même d'un psychologue analytique ; un auteur dont les romans sont beaucoup plus « art » que « science » (pour prendre ici la définition de M. Paul Bourget) ; un romancier tout « subjectif », dont les héros sont des images lyriques de soi-même et les héroïnes les « compagnes du rêve ». Romans de poète, ah ! certes !

Et j'aime ces récits romanesques, qui nous offrent de la vie une image idéale et ornée. Bien combinés et mûris, ils ont été écrits avec une hâte et une facilité heureuses, largement, sans minutie ni recherche, comme peignent ces peintres bien doués qui jettent en quelques heures

leurs couleurs sur la toile. La langue est tranquille, posée, peu nerveuse, lente même, d'ailleurs aisée et naturelle (comme celle de Gautier dont elle a quelques manies). Et le style, riche d'images, enchante les yeux.

***

De même ce qui plaisait, dès les premiers vers que M. Vaudoyer publiait, il y a, ce me semble, un peu plus de quinze ans, c'était un don de représenter en couleurs d'émail et de pierreries le cours des saisons, la beauté des femmes, la variété des fleurs, les figures du désir et de la volupté, bref un goût de peindre. Nulle recherche de prosodie compliquée, de rimes bien rares et de rythmes très subtils : il ne s'efforçait qu'à dire purement, en mètres réguliers, et avec une harmonie simple, les inventions de sa riche imagination visuelle. Avec cela, une facilité, une aisance remarquables, l'art le plus sain, le plus calme, le mieux équilibré. Sans doute ces pièces juvéniles ont quelque roideur encore, et M. Vaudoyer n'y fait point paraître la souplesse qu'il possédera plus tard, mais la beauté, la somptuosité et l'abondance *annunziesques* des images sont déjà frappantes. Qu'on cherche *l'Amour et le Plaisir*, la *Lecture au jardin*, *Violante* :

. . . . . .

Violante, onduleuse et noble, apparaîtra.
Déplaçant doucement ses jambes paresseuses,
Comme une grande nue en marche sur le ciel,
Elle traversera la chambre dans le miel
Dont les ruches de l'air sont, le soir, généreuses.

Et peut-on mieux faire que cette strophe, par exemple, du beau sonnet liminaire de l'*Hommage à Théophile Gautier* (postérieur il est vrai de plusieurs années à ces poèmes de jeunesse) :

Il est pareil au dieu puissant qui tient la lyre,
Ou plus encore peut-être au Bacchus indien
Qui mêle sur ses pas, dans l'air arcadien,
Le parfum du laurier à l'odeur de la myrrhe.

D'ailleurs, peintre même, M. Vaudoyer n'est pas impressionniste comme nos modernes. Il est coloriste, certes, et remarquable, mais à la façon d'un Tiepolo et d'un Véronèse, non d'un Claude Monnet. Il peint d'un pinceau souple, facile et puissant, comme ils l'auraient fait, les personnages de la *Commedia :* l'Ingénue, le Valet, la Danseuse, le Soupirant et les autres ; il se divertit à composer de camées ciselés dans des matières précieuses des *Colliers pour des Ombres :* Amphitrite, Bacchus, Léandre, Juliette, Armide ou Manon ; il imagine comme les peintres italiens du quattrocento les *Allégories* de Vénus au ruban de Perles, de la Corbeille de Pomone ou de Proserpine aux grenades ; il grave les silhouettes des héroïnes de Théophile Gautier ; il transpose en vers l'atmosphère et le contour des paysages et des figures *léonardesques;* il nous montre en d'aimables tableautins Mlle Thamar Karsavina, la danseuse, tantôt sultane, tantôt sylphide tantôt poupée et tantôt nymphe ; et voici enfin les trois *Albums*, celui des *Poésies*, celui des *Rayons croisés* et l'*Album italien*, qui nous offrent des sujets divers,

croquis légers, vignettes, esquisses rapides, comme ces crayons des *Ombres stendhaliennes*, dont le second, si juste et spirituel, doit enchanter le Stendhal-Club :

A Milan aussi je vous vis,
Dans la Scala poudreuse et vide.
Vous dépendiez d'un œil perfide
Qui régnait sur vos favoris.

Est-ce Angela ou bien Métilde,
Dans la loge, en face, qui rit?
Vous songez : « Ayons de l'esprit! »
Mais votre aplomb n'est pas solide.

Plus amoureux qu'heureux amant,
Cher Stendhal, curieux des femmes,
Vous trembliez comme un enfant,

Près d'elle, combinant vos trames;
Mais vos détours de sentiment
Dérangeaient les meilleurs programmes.

Qu'on ne juge pas sa manière à ces vers faciles : ils sont du Vaudoyer improvisateur qui s'amuse à écrire au courant de la plume les épîtres de *Suzanne et l'Italie*. Il en est un autre qui sait tirer de la grande lyre l'ode d'*Apollon triomphant :*

L'air est d'argent, la matinée
Ouvre ses roses et ses lis;
De Pégase l'aile enivrée
Évente Pallas et Cypris;
On voit l'Olympe dans sa fête,
Et, sur les cimes du Taygète,
Bacchus qui presse ses raisins :
— Apollon! c'est toi qui diriges
Derrière ton vermeil quadrige,
Le sort des Dieux et des humains!

Voilà le Vaudoyer peintre comme Véronèse. Il semble bien que cette poésie d'ornement forme les deux tiers de son œuvre. Tant mieux ! N'est-ce pas un des premiers rôles de la Muse que de décorer la vie?

Et est-ce à dire d'ailleurs que ceux pour qui « le monde extérieur existe », pour eux le monde intérieur n'existe pas? M. Vaudoyer emploie l'or et le rubis, l'émail et le jade, le velours et la soie, toutes les plus luxueuses couleurs de l'aurore, du midi, du couchant ; mais doit-on dire à cause de cela qu'il n'est pas ému?

Le jour sanglote et meurt aux sommets des montagnes;
Le soir grandit déjà comme un vaste chagrin,
Et ceux qui marchent seuls en pleurant leurs compagnes
A la coupe des nuits vont boire un triste vin.

Et puis, de l'amour (et de l'amitié aussi), ses deux volumes sont pleins. Non pas l'amour intellectuel et raisonneur des bergers de l'Astrée, ni la fatale passion des *Nuits* avec son apologie de la souffrance (celle d'un Paul Drouot), moins encore la grise sentimentalité des lakistes qui touchait si fort Sainte-Beuve (et ce goût pour Cowper fait entendre bien des choses sur l'auteur de *Volupté*). Non ; l'amour qu'il chante, c'est le sensuel et pur et bel et sain amour (athlétique, voudrais-je écrire). Ah ! je ne dis pas seulement l'éternel thème anacréontique : « Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain... »

La leçon de la rose est perdue à l'automne;
La leçon de la grappe est perdue au printemps.

Celui qui craint l'orage avant que le ciel tonne
Est-il heureux de temps en temps?

[...] *Regarde ce malin qui prend l'eau à la source,*
La femme sur le lit, le bourgogne au cellier :
Il aura tout un monde à la fin de sa course;
Et toi, tes rêves, pour bâiller.

— cela certes, mais aussi l'amour qui fait sa juste part, la plus grande, au cœur.

Éloigne-toi d'un cœur dont l'écorce sanglante,
Plus dure que la pierre émousse les couteaux;
Abandonne ce fruit à la folle Atalante
Ou laisse-le pourrir sous le poids de ses sceaux.

Que t'importe le cœur, puisque le corps se donne,
Avec la fleur d'un jour, la perle, le rayon,
Avec la volupté qui brille et qui frissonne
Plus franche que l'amour, ce mauvais compagnon.

Certes, ce sont encore des amours légères, semble-t-il, des amours de page, que célèbre le poète du *Cœur et des Saisons*. Rêves sensuels, espoirs, grands chagrins sans importance, voluptés non pareilles que d'autres égaleront, séparations insupportables qu'on endure pourtant, retours charmants, madrigaux tendres... Mais dans *Flammes mortes*, dans *Rayons croisés*, dans *Héliade* surtout, on croit trouver l'écho de sentiments plus lourds. Notons que ces séries font partie du second recueil : la vie a passé. La meilleure partie de ce que j'ai cité jusqu'ici, je l'ai tirée des *Rayons croisés*. Mais je ne crois pas que M. Vaudoyer ait été jamais plus purement lyrique qu'en écrivant le chant d'enthou-

siasme, de plénitude et de triomphe qu'il intitule *Héliade* et dont voici la fin du « *thème* », vraiment dyonisiaque :

. . . . . .

Je vous nomme, chargées d'images de jeunesse :
Ablettes du courant, étoiles du buisson,
Et vous, pieds nus d'Hébé posés sur la saison,
Et vous, vivacité, fluidité, souplesse!

L'azur. Tous les rayons du soleil dans l'azur.
Les ailes des oiseaux et les ailes des anges :
Chérubins et pinsons, tourterelles, mésanges;
Et vous, source des bois au scintillement pur.

L'aurore naît. Le vent chante dans son berceau.
Mes thèmes sont le ciel, l'espace et la lumière,
Les fleurs que le soleil jette sur la rivière,
Et, sous ces fleurs de feu, les mouvements de l'eau.

PAUL DROUOT (1)

C'était un charmant jeune homme, à la figure la plus française ; il ressemblait à un mince officier. Il était un peu provincial, réservé, timide même, et comme retranché derrière un sourire aimable qu'il tendait entre les indifférents et lui, non pas ironique le moins du monde, ni froid, ni volontairement distant, mais qui élevait la même barrière qu'on dresse par des phrases de politesse conventionnelle. Ses yeux clairs et comme transparents donnaient jour sur son âme, mais la préservaient autant que mille mètres de l'eau la plus pure. Il avait toujours l'air un peu préoccupé et tourné en dedans, vers quelque secret intérieur ; ses poèmes nous ont dit pourquoi : il aimait, il souffrait, sa sensibilité était infinie, et il ne s'appliquait pas à la dominer le moins du monde ; au contraire, il s'y abandonnait de toute sa volonté et il l'excitait contre lui-même, étant romantique et secrètement persuadé

(1) *La Chanson d'Éliacin, la Grappe de raisin* (la Phalange) ; *Sous le vocable du chêne* (Dorbon aîné) ; *Derniers Vers* (la Belle Édition) ; *Eurydice deux fois perdue* (Société littéraire de France). Cf., dans *la Revue hebdomadaire* des 22 et 29 janvier 1921, une notice signée J.-L. V., et *Paul Drouot et la guerre* par P. Régnier.

que rien n'est beau comme de souffrir. Je ne l'ai pas assez intimement connu pour me dire son ami, mais sa droiture, sa valeur, sa douceur, sa noblesse d'âme paraissaient dans toutes ses contenances, et c'était un charmant Français. Il avait publié en 1905, à 19 ans, un premier volume de poèmes, plein de promesses, la *Chanson d'Eliacin;* puis, en 1908, la *Grappe de raisin;* en 1910, *Sous le vocable du chêne;* et il semblait vraiment le poète le plus doué de sa génération.

Lorsque la guerre éclata, il avait 28 ans. Il fut mobilisé au 152e régiment d'infanterie, je crois. Sa très mauvaise santé lui valut d'être proposé pour le service auxiliaire à la première visite des médecins-majors. Mais Paul Drouot était l'arrière-petit-fils du général Drouot, le « sage de la Grande Armée » : certes, a-t-il dit quelque part,

Certe autrefois dans ma famille,
On fit du pain et du bon pain,
La gueule d'un four qui rutile
A mis sa touffeur dans mon sein.

Puis quelqu'un vint, qui fut de taille
A parler victoire au canon!
Depuis on entend la mitraille
Tonner sourdement dans mon nom.

Un Drouot ne pouvait rester à l'arrière quand la France était en danger. Paul demanda d'être versé dans le service armé, et il partit le 8 décembre 1914

pour rejoindre le 3e bataillon de chasseurs à pied. Le 20 décembre, il monta aux tranchées pour la première fois, mais, à peine arrivé, il y fut pris d'une si grave crise de rhumatismes, et accompagnée d'une telle fièvre, qu'on dut l'envoyer à l'hôpital pour quelques jours. Quand il en sortit, encore fiévreux, le commandant Madelin, son chef, le garda près de lui en qualité de secrétaire, et bientôt le sensible Paul Drouot se prit pour ce beau soldat d'une amitié ardente. Il l'accompagnait le jour que le commandant fut tué ; c'était le 8 mai 1915, durant l'offensive du bataillon en Artois. Avec deux autres chasseurs, il alla chercher son chef hors de la tranchée et le ramena, et à cause de cela il fut proposé pour la médaille militaire, que d'ailleurs, on ne lui accorda pas.

Je n'ai pas la médaille, écrivit-il à sa mère. Si vous saviez combien ma citation à l'ordre du corps d'armée me fait plus de plaisir, étant plus juste, plus méritée ! Je n'insiste pas, vous me connaissez. En réalité, on donne tant de médailles aux estropiés, qu'on ne peut pour ainsi dire plus en donner d'autres, sauf dans des cas exceptionnels. Cent fois non, je ne vaux pas la médaille. Qu'on la donne aux héros quotidiens, perpétuels. Ma santé, mon tempérament ne me permettent pas cette continuité dans le sublime.

Voilà notre modeste Drouot. Hélas ! le 9 juin, un obus tomba sur le poste de commandement où il se trouvait avec son nouveau chef de bataillon, les téléphonistes et les autres secrétaires, et l'éclat qui le frappa en plein cœur a détruit une de nos espérances françaises. Aussi bien ne célébrait-il pas lui-même

prophétiquement la beauté de sa mort, quand il écrivait en 1910 ces vers magnifiques :

Et je sentais en moi renaître, flot suave
De poudre fraîche et de vieux vin, le sang des braves
Dont nous ne portons plus aujourd'hui que le nom
Et qui, sous la mitraille et parmi le canon,
Fusillant, fusillés, repus, gorgés de gloire,
Soupiraient du souci de la seule victoire,
Marchaient jusqu'à leur dernier reste de chaleur,
Et ne tombaient que frappés d'une balle au cœur!

Si jamais il y eut un poète, c'est lui. Il paraît qu'on a retrouvé dans ses papiers, outre les vers d'un recueil posthume et les fragments d'*Eurydice deux fois perdue*, deux nouvelles, puis le début et les notes d'un roman, le *Pavillon dans la rivière*. On serait curieux de les voir, tant il semble que les idées et les images qui se formaient dans cette jeune tête ont toujours dû être purement lyriques.

La *Grappe de raisin* ne comprend que des pièces de deux strophes, et l'originalité du poète y apparaît à peine encore ; mais que de belles idées lyriques déjà !...

A vrai dire, Drouot ne sera jamais un très subtil musicien impressionniste. Même dans ce livre qui est, pour ainsi dire, le plus extérieur, le plus décoratif et le plus parnassien, celui où il se montre le plus virtuose, ce n'est que bien rarement qu'il s'amusera à rimer « pour le plaisir » :

Je franchirai ta cour mauresque,
Maison de la plume et de l'air,

Où bombillent mille arabesques,
Divins caprices de l'éclair.

Et mon luth formera des stances
Sur tes grâces de jouvencel,
Palais qui fus par le silence
Ciselé dans un arc-en-ciel.

Non, Drouot n'est pas de ces raffinés et subtils *poetae minores.* C'est sur la grande lyre qu'il s'est essayé dès son premier jour. Sans doute il abonde dans la *Grappe de raisin* en vers gracieux, en idées charmantes, comme celle-ci : Va, dit-il à sa Muse en lui avouant son impuissance et sa stérilité poétique d'un soir,

Va montrer tes anciens colliers à ton miroir!

Mais ses strophes les plus heureuses sont larges et rendent les accents de la grande poésie :

Elles bondissent par les champs, les jeunes sources,
. . . . . .
Leurs bouches vont s'étreindre et leurs seins se confondre,
Et noblement guidées par un fleuve à l'œil vert,
Leurs cristallines voix se plairont à répondre
Aux appels tout puissants que se jettent les mers.

Pourtant, dans cette parnassienne et juvénile *Grappe de raisin,* il n'y a encore que des promesses. Dans *Sous le vocable du chêne* on aperçoit mieux quels étaient les trésors de son cœur. Évidemment, l'auteur de ce second recueil a connu des émotions qui l'ont bouleversé et que celui de la *Grappe*

n'avait pas encore éprouvées à ce point : quelque amour malheureux... Mais *amour* et *malheur*, pour un romantique Drouot, n'est-ce pas la même chose?

***

Paul Drouot, paraît-il, s'était converti en 1914 et il était devenu à la guerre un catholique fervent. Ce n'est pas surprenant, de lui. Qui sait s'il ne se fût point quelque jour consacré au service de Dieu, comme on nous le fait entendre? Ainsi il eût achevé harmonieusement sa courbe, et (qu'on excuse cette vue littéraire) le jeune abbé Drouot, après l'amant déchiré que nous allons voir, eût fait un héros parfait pour Lamartine ou pour Musset.

Lorsqu'on ouvre *Sous le vocable du chêne* ou *Eurydice*, en effet, ce qui étonne d'abord, c'est la force, la fraîcheur et la spontanéité de son romantisme. Dès qu'il s'est découvert et affirmé, l'auteur de la *Grappe de raisin* a retrouvé sa vraie école, qui est celle de 1830. Il sent, il chante comme elle. S'il ne nous dit pas qu'il est « maudit », c'est que, tout de même, c'est trop passé de mode ; mais il ne s'en faut guère ; et il se complaît dans sa tristesse, il la savoure, il s'en délecte, et l'on sent qu'il en est fier !

Pardonnez-moi ces mouvements de folie — dit-il dans *Eurydice*. — *J'ai toujours été un enfant bizarre.* Alors que vous tendiez aux miens vos bras gaiement ouverts, déjà je vous fuyais, je me cachais de vous pour satisfaire à l'amer-

tume de mon naturel. Quand je pouvais saisir un instant de bonheur, je le happais si fort qu'il n'en restait dans ma main forcenée que des cris, des tourments, une douleur nouvelle.

Surtout, il reprend avec une fraîcheur étonnante l'équation romantique : *amour* = *souffrance*. Depuis un siècle et plus, elle est devenue pour nous une sorte d'axiome, il faut bien le reconnaître. Pourtant, l'amour c'est l'inquiétude sans doute, mais la joie n'est pas le repos parfait. On avait pensé durant des siècles qu'aimer, et avec toute la force possible, ce n'est pas exclusivement souffrir, que c'est jouir aussi, et que la passion même est une source de plaisirs autant que de douleurs. J'entends bien que de la littérature entière s'élève un concert de plaintes et de gémissements : et ce sont les amants qui lamentent. Mais c'est que l'amour-passion en soi est le plus déplorable sujet : rien de moins esthétique, il ne devient intéressant littérairement que pour autant qu'il rencontre des obstacles ; satisfait, épanoui sans contraintes, l'amour est comme les peuples heureux : il n'a pas d'histoire. Les classiques l'entendaient ainsi : leurs récits et leurs drames d'amour ont, pour thème, non pas cette passion même, mais ses combats. Pourtant ils sont loin de considérer amour et douleur comme des synonymes. Ce n'est que depuis un peu plus d'un siècle, je pense, qu'on voit un être devenir malheureux du moment qu'il aime, et parce qu'il aime, et même si son sentiment n'est point contrarié, comme si l'amour, par

son essence, était douleur uniquement, et non douleur et joie. Mais on sait que les romantiques ont dressé des autels à la douleur, comme à l'amour ; ils ne les ont pas seulement trouvés beaux, comme on avait toujours fait, ils les ont déclarés dieux et même fétiches ; et ils ont admis que souffrir, comme aimer, marque la noblesse de l'âme. Ne nous étonnons donc pas d'entendre le romantique Drouot chanter la « saine » douleur et le « saint » amour comme deux génies jumeaux. Les adorer et les confondre, comme il fait, c'est devenu une règle pour nous.

***

Sous le vocable du chêne est un recueil touffu, même très inégal, et supérieur pourtant à la *Grappe de raisin*. On y trouve parfois de cette éloquence un peu creuse ou verbeuse, et lucanienne, qui est le défaut de l'école romantique ; des jeunesses aussi (les squelettes, p. 42), des préciosités tout à fait « 1816 » (les pieds nus « qui n'ont d'aucune obscurité chaussé leur neige », p. 50) ; des rocailles (« à ton sol je ne puis enco*r* *r*ien *r*attacher », p. 30), etc. ; et jusque dans les plus belles pièces (celle des p. 57-60 ou les âpres *Souvenirs*, p. 99 et suiv.) des faiblesses. Mais le lyrisme et la sensibilité y emportent tout.

La valeur des idées poétiques, des trouvailles de Drouot est extrême ; et ordinairement ce n'est pas

tant l'harmonie, le vers même qui sont beaux, que l'inspiration : le poète, encore tout jeune, n'a pas tout à fait conquis la virtuosité !

C'est mon cœur qui frémit du désir éperdu
De donner à ses battements d'immenses ailes,

dira-t-il pourtant. Ou bien ce haï-kaï :

Vous cueillez une rose, et moi, je vois la mer!

Et encore :

Bah! qu'un vers soit ou non d'éternelle mémoire
Si la cendre des morts est faite de leur chair!

Sous le vocable du chêne, c'est encore un rude et ardent recueil de jeunesse. Mais *Eurydice deux fois perdue,* qui est de la même veine, est presque d'un maître.

Ce devait être une sorte de roman poétique, une suite de poèmes en prose plutôt. M. Henri de Régnier, dans la préface qu'il a donnée à l'ouvrage, l'appelle « admirable ». Il a raison. Depuis longtemps une pareille force élégiaque et lyrique ne s'était manifestée. Si Paul Drouot demeure (et ce n'est pas tout à fait impossible), ce sera par *Eurydice deux fois perdue.* Et pourtant nous n'en possédons que des fragments en désordre, à peine assez pour qu'on devine l'affabulation selon laquelle ils devaient se grouper. Peut-être *Eurydice,* terminée, aurait égalé, comme on l'a dit, l'*Intermezzo* de Heine. Il suffit d'en lire les huit ou dix premières pages sur l'attente de l'amant, qui semblent achevées, pour en tomber d'accord.

Le classement des fragments, tel que « des mains vigilantes et pieuses » l'ont fait, paraît pourtant bien discutable. Par cette disposition malheureuse des morceaux, le caractère du héros prend quelque bizarrerie inhumaine : il paraît souffrir et faire souffrir avec une sorte de sadisme, dirait-on pour un peu plus. Puis voilà, à la fin de la première partie, quand nous l'entendons crier son amour depuis le début, qu'il découvre qu'il aime ! Voilà... Mais c'est toute une étude critique qu'il faudrait pour restaurer *Eurydice deux fois perdue*. Laissons-la aux chartistes de l'avenir.

D'ailleurs, d'être ainsi, selon toute apparence, mal ordonné, le livre souffre relativement peu, car ce n'est pas l'ouvrage d'un psychologue, mais d'un poète, encore un coup, qui chante, et non d'un romancier qui analyse et conte. Paul Drouot est bien loin de raffiner critiquement sur lui-même, et d'observer, et de narrer ; il ne cherche pas à découvrir, à noter patiemment, comme l'auteur de *Volupté*, comme celui de *Mon amour*, des nuances nouvelles, des traits exquis et justes et touchants ; son livre est le fruit de toutes les forces obscures qui font un poète ou un musicien, et que l'on nomme l'inspiration ; c'est presque un pur cri du cœur, aussi peu que possible un effort de la conscience. *Aussi peu que possible* seulement, car Paul Drouot certes, ne s'abandonne pas lyriquement, comme tant de jeunes « poètes » vagissants d'aujourd'hui ; il sait que l'art résulte de la soumission de l'inspiration à une discipline stricte, et d'abord à celle

du langage ; il contraint durement ses plaintes et ses cris à se modeler en paroles, et clairement enchaînées ; il veut que sa musique intérieure prenne une forme intellectuelle et plastique ; il coule son sentiment dans le moule de la raison : c'est ainsi qu'il crée sa statue. Mais elle est toute faite d'émotion et de musique, et elle vibre et frissonne à l'air comme une flamme qu'on aurait sculptée.

Chacun de ces morceaux, ou plutôt chacune de ces notes (car nous n'avons pas le droit de considérer ces pages comme achevées, et nous ignorons si un tel artiste n'aurait su leur donner une beauté supérieure encore) est un poème ; et rien de plus propre à faire sentir comment un poète et un prosateur conçoivent différemment le même objet que ces proses de Paul Drouot. Lui, il est là, comme un saint Sébastien transpercé par les mille flèches de ses impressions, et qui n'explique pas sa passion, qui l'exprime, qui la parle :

Déjà, debout, les yeux collés aux folles vitres d'un rapide, tu as observé les brillants fils télégraphiques. Un cœur calme (le chef de train) ne s'aperçoit de rien, mais Toi ! Tu les as vus haleter, s'éparpiller, transir, bondir comme un archet sur la chanterelle de l'horizon. Ils meurent, tournoient, ressuscitent, touchent le sol, le ciel, battent l'air. Ils fléchissent, s'étalent, sursautent ; et chaque poteau flagellé résiste et tremble. Plus haut, plus bas, plus haut qu'il ne faut, jamais remis de leurs fatigues, dispos ou non ! La danse et le vin les animent, ou ce rythme inventé par moi ! Ils crient et nul ne les entend ! Ils saignent, et l'on voit au travers l'herbe, les marronniers, les villages, les meules, la nuit, et le parfait éclat des astres !

Ce n'est pas un virtuose sans pareil, comme Jules Tellier, comme Toulet, qui, sa pensée fixée, en combine les mots à froid avec un art merveilleux. Il cloue son sentiment tout vif, comme un papillon palpitant sur sa planchette ; tout son effort est à puiser dans sa vie affective profondément, et toujours plus profondément, puis à traduire en langage clair ses trouvailles, à nous communiquer ses vibrations, ses concordances mystérieuses. Car toujours il s'arrête au point exact au delà duquel son expression, trop personnelle, deviendrait incompréhensible, et c'est par où il diffère de nos jeunes « poètes » de l'inconscient. Il n'est que hardi, il n'est pas obscur, quand il dit :

> Ah ! l'été pour un homme du Nord [...] et le trépignement, la rage, l'insomnie, quand la nuit, dans la saison *agissante*, tord sur les moissons *son corps de juive* jusqu'à ce que le coq crie : « L'aurore ! » L'aurore ; et elle s'avance, coiffée de clochettes et de fils de pourpre.

Tel est ce poète. De la lutte de son cœur et de sa raison pour rendre mélodieusement et clairement le plus passionné de lui-même résulte la beauté de son œuvre. *Eurydice deux fois perdue*, ce sont les battements mêmes d'un grand cœur, mais transposés dans notre langue à tous. Les fragments bien rythmés que j'ai cités sont des moins touchants ; c'est par hasard. Il ne se peut qu'on lise dix pages de ces chants d'amour et de douleur sans être profondément ému.

JEAN GIRAUDOUX (1)

30 juillet 1921.

Il n'est pas besoin d'être fort âgé pour se rappeler quelle longue indignation suscitèrent dans le public les premiers tableaux impressionnistes. Bien des années plus tard, quand les œuvres de l'école s'imposaient, j'entends encore les visiteurs du Salon s'esclaffer en regardant le beau portrait de Réjane par M. Albert Besnard : « Vit-on jamais des femmes bleues, jaunes, mauves? » disaient les bonnes gens... Il n'y a pas fort longtemps de cela, et déjà Manet, Claude Monnet, Renoir sont au Louvre, tandis que M. Albert Besnard, membre de l'Institut, hier encore dirigeait l'école de Rome. La plupart des hommes, même cultivés, ne savent rien voir directement : ils regardent la vie à travers les lunettes que l'art leur a faites. Or, le propre des artistes vraiment créateurs est justement de nous montrer le monde à travers des lunettes nouvelles.

(1) *Provinciales* (Bernard Grasset) ; *l'École des iudifférents* (*id.*) ; *Retour d'Alsace* (Émile-Paul), réimprimé dans *Lectures pour une ombre* (*id.*) ; *Amica America* (*id.*) ; *Elpenor* (*id.*) ; *Adorable Clio* (*id.*) ; *Suzanne et le Pacifique* (*id.*)

Il a toujours fallu du temps au public pour accommoder sa vue à ces verres neufs que lui ont successivement tendus un Hugo, un Stendhal, un Baudelaire, une comtesse de Noailles, que sais-je? — et que lui offrent aujourd'hui (sans que je veuille encore les égaler tout à fait à ces grands noms) un Marcel Proust et un Jean Giraudoux.

Si je cite les Manet, les Renoir, les Monnet, les Besnard, c'est qu'il est juste de rapprocher d'eux M. Jean Giraudoux : c'est aussi un impressionniste — j'entends un écrivain dont l'ouvrage présente autant de ressemblances avec des tableaux impressionnistes que la différence de la littérature et de la peinture, d'un art qui s'exprime avec des signes idéographiques et d'un art qui s'exprime avec des couleurs sensibles, le permet. Car lorsque Jules Lemaître, par exemple, prétendait qu'il faisait de la « critique impressionniste » (1), il voulait seulement dire qu'il s'efforçait d'apprécier les œuvres aussi peu dogmatiquement que possible, par réaction contre le systématique Brunetière, et qu'il écoutait avant tout son goût, fait de sensibilité autant que de culture ; mais cet « impressionnisme » (et critique) n'a aucun rapport, naturellement, avec celui de Berthe Morisot et de Sisley. Celui des Goncourt, dont Lemaître parlait également, n'en a, au fond, pas beaucoup davantage. Les Goncourt étaient impressionnistes en ce sens qu'ils regardaient le monde

(1) Je ne suis, au reste, pas bien sûr que ce soit lui-même qui le prétendît.

extérieur avec des yeux de peintre impressionniste (comme Théophile Gautier avec des yeux de peintre romantique), attentifs à observer les aspects fugitifs, les variations de la lumière, selon les heures, sur les êtres et les choses ; mais ils ne le sont pas le moins du monde dans leur façon de conter, ni même dans leur style, ce serait facile à montrer. Et la littérature, encore une fois, ne saurait être impressionniste à la façon de la peinture ou de la musique, puisqu'elle est conditionnée par le langage qui est soumis lui-même à un ordre intellectuel, rigide et qu'on ne peut briser. Sans doute, de jeunes « poètes » d'aujourd'hui, comme d'autres au temps du symbolisme mallarméen qui prétendent ne plus se servir que des valeurs sensibles du langage (images et sons) et en mépriser plus ou moins les conventions grammaticales, sont assurément tout à fait impressionnistes ; mais ces « poètes » ne sont pas des poètes, ou du moins ils le sont dans la mesure où pourrait l'être un animal de génie, mais qui ne saurait pas encore le parler des hommes. L'impressionnisme littéraire de M. Jean Giraudoux n'a rien à voir avec ces jappements.

Car il y a un impressionnisme littéraire, et il date de plus loin que M. Giraudoux. Il est plus aisé de le marquer en l'opposant à l'art antérieur, que de le définir. Les romantiques, aussi bien que les classiques, ont voulu que leurs ouvrages fussent bâtis rationnellement, qu'ils se développassent oratoirement, comme des discours ; ils ont mis leurs soins à ce que tout

s'y enchaînât selon une logique apparente, visible, linéaire. Au contraire, l'impressionnisme est une notation au besoin fragmentaire, intermittente, d'apparences significatives, de moments aigus, essentiels, de valeurs « rares » ; on ne considère pas les impressions dans leur suite et leur enchaînement, mais dans leurs instants d'intensité. (Et si, peut-être, tout cela n'est pas très clair, je me le reproche, mais je fais de mon mieux...) Les symbolistes (il faut appeler ainsi toute l'école issue de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé qui pourtant ne s'occupait guère de la théorie, d'ailleurs vague, du symbole) étaient fort peu oratoires ; mais ils abandonnaient dédaigneusement aux naturalistes l'art du récit. Parmi ceux-ci, les Goncourt ont un impressionnisme de peintres, encore un coup, mais non du tout d'écrivains ; c'est leur vision des décors et de l'extérieur des êtres qui est impressionniste, non du tout leur manière littéraire de la rendre ; ils construisent et déroulent leurs caractères et leurs affabulations de la façon la plus traditionnelle, sans se borner aux taches, aux tonalités significatives, sans craindre que les liaisons, les transitions, les cadres n'apparaissent fortement, bref ils composent tout à fait rationnellement : et en cela ils ne sont pas du tout impressionnistes. Je crois bien qu'à part quelques poèmes en prose, quelques sortes de nouvelles, par exemple les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, le premier conteur impressionniste a été Paul Adam dans ses livres de début, comme les *Images senti-*

mentales dont le titre désignerait si bien l'œuvre de M. Jean Giraudoux.

On sent que je prends ici *composer* dans son sens le plus traditionnel, et que j'appelle *composition* cet ordre rationnel, logique, presque objectif, ce soin de proportionner, d'arrêter les contours, de « dessiner » extérieurement, qu'on a considéré durant des siècles comme une des règles de l'esthétique littéraire. La *composition*, c'est une œuvre de la raison, ou ce n'est rien, car il va de soi que tout artiste ordonne nécessairement sa matière selon son inspiration, selon le rythme intime qui est en lui. Jadis on goûtait surtout une ordonnance très visible ; ainsi pour rendre un site digne d'être peint, digne de l'art, on le faisait « historique », on en reclassait les éléments, on l'agrémentait de personnages et d'accessoires humains ; et un jardin, c'était toujours un jardin français. Puis l'arrangement s'efforce de ne plus paraître : ce sont les jardins anglais et les paysages dans la peinture ; mais quel choix, alors, le peintre fait encore dans la nature ! et qui imaginerait de peindre n'importe quoi de la vie? Pour un impressionniste, plus tard, tout est sujet d'art, puisque sur toute chose la couleur est par instants exquise et la lumière joue ses drames. Voilà Giraudoux.

...J'exagère, naturellement. Mais enfin son mépris du sujet d'ensemble, du moins le peu de considération qu'il lui accorde, c'est frappant. Rien de plus pauvre que ses affabulations ; ce n'est rien. Un livre de lui,

cela ressemble au *bouquet* d'un feu d'artifice : un léger bâtis de bois blanc sur lequel on dispose les fusées ; et ces fusées merveilleuses sont tout. Le fond, il ne s'en préoccupe guère : toute son invention est dans le détail. Il ne se soucie pas d'une « histoire », même dans *l'Ecole des Indifférents,* même dans *Simon le pathétique,* même dans *Suzanne et le Pacifique.* Il est au milieu du monde, non comme un « écho sonore », mais comme une harpe éolienne qui chante ce qu'elle éprouve ; et puisque, quand il le rapporte, c'est nécessairement du passé, il conte toujours ses souvenirs : souvenirs d'enfance, souvenirs de guerre, souvenirs d'Amérique... Souvenirs, au reste, où les faits sont inventés, les images recréées, où presque rien, peut-être, n'est véridique que le rythme et les mouvements de sentiments : on le sent assez — et d'ailleurs il nous l'a dit :

> En réalité, il ne se rappelait jamais rien. Il était même effrayé parfois de se sentir dénué de passé, de souvenirs. Son enfance s'était écoulée sans particularités. Ou du moins, alors qu'à tous ses camarades étaient arrivées des aventures, alors que les détails d'une période de leur vie se groupaient naturellement, sa vie à lui n'avait pas d'épisodes [...]. Il inventait donc son passé quand il en avait besoin ; il y logeait les aventures que son imagination bâtissait sans répit, et il défaisait ses souvenirs d'occasion après chaque récit, ainsi qu'un prote, le cliché une fois inutile, remet en place ses caractères.

Quand, jusqu'ici, quelque personnage d'un roman contait ses souvenirs, c'était selon un plan, non seulement chronologique, mais calculé de façon à nous

faire concevoir le développement de son caractère, de sa vie, ou bien les milieux où elle s'était déroulée, etc... Voyez même la *Recherche du temps perdu*, de M. Marcel Proust, où pourtant tout le passé doit apparaître sur le même plan, et en largeur, pour ainsi dire, non échelonné selon la durée. Mais prenez, dans cette incomparable *Nuit à Châteauroux* (1), les irrésistibles lettres que Jean échange avec son ami Pavel Dolgorouki, et où tous deux rappellent leurs souvenirs d'enfance : ce n'est qu'à bien grand'peine que nous devinons des points importants : quel était leur âge, s'ils avaient, par exemple, 14 ou 18 ans (différence essentielle chez des adolescents) ; et quelle était la condition de ces jeunes personnes dont ils parlent, si c'étaient des jeunes filles de familles où ils étaient reçus, si elles étaient en pension, ou étudiantes — qu'en sait-on? Sans doute, on ne concevrait guère que deux personnages qui s'écrivent dans les conditions où sont ces deux-là se fissent réciproquement un récit en règle des années qu'ils ont passées ensemble ; mais tout autre eût arrangé soigneusement ce désordre pour qu'il s'en dégageât des lignes générales, une charpente, tandis que M. Giraudoux n'est occupé que de nous assembler des gerbes de traits sentimentaux (au moins elles sont purement exquises). Et il en va toujours de la sorte. Voyez comment est conté le retour en France de Suzanne la naufragée, recueillie miraculeusement sur

(1) *Adorable Clio.*

son île déserte par un yacht. Voyez le délicieux chapitre dernier de *Simon*. Rien que les taches amusantes, les valeurs savoureuses, les moments singuliers, et c'est à peine si l'on nous indique le contour, l'enchaînement, le squelette, ce qui relie, ce qui supporte, et qu'on nous laisse imaginer.

Et M. Jean Giraudoux ne porte pas plus d'attention à la *composition* de ses personnages qu'à celle de ses récits. Au reste, ceux-là, que sont-ils, sinon des reflets de lui-même et à peine détachés? En des miroirs divers, tour à tour il se mire, et voici Jean, l'enfant de province, et tous les Jean de *l'Ecole des indifférents :* le paresseux, l'égoïste, et Jean le pathétique, et le guerrier, et Suzanne, qui est le reflet féminin de Jean. Certes, il ne s'efforce guère de dégager pour nous, par la raison, critiquement, les principales lignes psychologiques de ses héros ; de nous donner d'eux une idée synthétique, qui nous guide ensuite, qui nous permette d'errer sans nous perdre dans le dédale infini de leurs impressions. « Je ne saurai jamais décrire un visage, déclare sa Suzanne, parce que je ne sais [..] par quel trait commencer. » Il n'a point même souci de perspective, ce M. Giraudoux : il est antérieur à Paolo Uccello. Il se promène dans le jardin de ses sentiments à la recherche de l'âme de ses héros (ou de la sienne), et il nous emmène par la main ; mais souhaite-t-il beaucoup que nous la trouvions, cette Psyché, souhaite-t-il vraiment de la découvrir lui-même, quand sans cesse il allonge ainsi le collier, qu'il égrène, de ses

figures morales, de ses personnalités successives qui, naissant l'une de l'autre, sans cesse se modifient en s'influençant? Rien en tout cas de moins conforme à l'esthétique traditionnelle que cette conception purement dynamique des héros d'une œuvre littéraire. Jusqu'ici chacun des acteurs d'un récit, d'une pièce, était plus ou moins complexe, mais reconnaissable à quelques traits psychologiques principaux, à quelque *leit motiv* intérieur, et passait à peu près sous le même profil d'un bout à l'autre de l'ouvrage. Les siens sont tout dynamisme — ou plutôt non pas même : au juste, ils ne sont que les supports sans importance de ses charmantes fusées sentimentales ; chacun d'eux n'est que le lien lâche d'un bouquet d'impressions délicieuses.

Tel est l'impressionnisme pour ainsi dire fondamental de M. Giraudoux. A la surface, cela donne parfois des choses comme celle-ci :

> On devine que c'est l'été (quand les Américains ont trente-deux dents)...

analogues au « coude amer du pain » dont parle M. Jean Cocteau, ce qui pour moi n'a pas grand agrément. Mais d'autres hardiesses semblables me ravissent. Que dire de plus, quand il s'agit, comme ici, d'analogies sentimentales les plus fugitives, de rapprochements par éclairs d'impressions pures, en dehors de toute raison?

Un des personnages-reflets, un des « Jean » de M. Gi-

raudoux déclare qu'il est « le poète qui ressemble le plus à un peintre » ; qu'il ne peut rien représenter qu'en voyant les objets, « atteindre le mot qui fuit que si un homme fait un geste, que si un arbre s'incline ».

D'un index qui laisse les autres doigts tenir la plume, je dessine dans l'air, avant qu'elle ait sa vraie forme, chaque phrase ; j'écris malgré moi le nom de chacun de mes amis avec son écriture même, et mes manuscrits semblent pleins de leurs signatures ; les jours où il pleut, je me sens libre de mon métier, comme les aviateurs, comme les peintres ; j'écris devant les femmes comme devant un modèle ; pas un mot sur elles que j'aie trouvé à plus de cinq mètres d'elles.

Pour M. Giraudoux, en effet, la langue est un instrument de peinture, non un instrument de musique. A entendre, son style n'est pas désagréable, mais il est neutre, il n'intéresse pas l'oreille intérieure. Ce n'est pas plus la musique impressionniste de Chateaubriand ou de Michelet souvent (qui les ont toutes), de Jules Tellier, de Villiers de l'Isle-Adam, etc., que la musique mélodique de Flaubert, de Barrès, de Bossuet. Les phrases de M. Jean Giraudoux se pressent comme une multitude de petites vagues qui viennent déferler devant nous, pures, simples, propres, toutes tendues à traduire visuellement, sans s'efforcer nullement d'exprimer par leur rythme et leur son. Et c'est ainsi qu'il décrit en menus traits analytiques, tous sur le même plan, sans perspective (ah ! rien de moins *composé*, de plus opposé à celles des Tharaud, par exemple, que les descriptions de Jean Giraudoux), — mais neufs, tout neufs.

Car rien de ce que dit M. Giraudoux, mais jamais rien, non pas la plus petite chose, n'a été dit. Il a le don exquis qui fut celui de Stendhal, qui est aussi celui de M. Marcel Proust, d'une merveilleuse originalité. Et il est plein d'esprit. Ce n'est pas un esprit de « mots », de concetti, de pointes, ni d'anecdotes ; ce n'est pas non plus une ironie noire à la Toulet, ni translucide à la Gide ; c'est un esprit d'agilité ; c'est une prestigieuse acrobatie de l'impression. Comment donner une idée de cela? Citer, isoler un trait de son contexte, ce serait comme si l'on tentait d'isoler, pour en faire valoir la beauté, un ton de Berthe Morisot...

Voilà ce talent ravissant. Ai-je bien donné l'impression de la richesse presque fatigante d'une telle sensibilité? Chacun des livres de M. Jean Giraudoux, pour moi, c'est l'île qu'il décrit dans *Suzanne et le Pacifique :* un vrai paradis des tropiques, ceint d'une mer chaude et bleue, brillant de nacres et de coraux noirs et roses, de perroquets, d'oiseaux-mouches multicolores, de fleurs éclatantes, sous un dôme de senteurs ; une telle quantité de sensations, c'est éreintant pour la sensibilité. Comme disait, en une phrase divine, ce Toulet qu'aime la Suzanne charmante de M. Giraudoux :

> Voyageur qui de loin respires, en un couchant d'Océanie, le parfum de cette île et son mystère et ses bocages, où plane un lumineux oiseau...
>
> Telle une vie ardente et cachée qu'un seul amour traverse.

Et tel aussi le lecteur de M. Giraudoux, jongleur de sentiments.

POÉSIE NOUVELLE

14 mai et 17 septembre 1921.

M. Luc Durtain a rencontré dans la rue un « authentique être humain » (1). Qu'est-ce à dire? Froissard parle en quelque endroit d'un « bourgeois notable et authentique », c'est-à-dire dont on ne saurait contester qu'il soit bourgeois. Il faut donc entendre que l'être humain rencontré par M. Luc Durtain était bien un être humain, et à vrai dire nous n'en doutions pas. Nous doutons seulement qu'il ait bien saisi le discours que M. Durtain lui a adressé. C'est que M. Durtain est un peu obscur, et non point tant peut-être par l'extrême profondeur de ses idées, que parce qu'il les exprime d'une manière hermétique qui trahit une certaine prétention, encore que sa syntaxe soit pure. Essayons pourtant de discerner l'essentiel de sa pensée.

M. Durtain n'aime pas à considérer rien relativement ; il s'installe volontiers dans l'absolu. Son « authentique être humain » ressemble à « l'homme » des classiques, c'est-à-dire qu'il n'est pas d'une nation et

(1) *Face à face ou le Poète et toi* (Societé des Amis des livres, édit.). Cf. *le Retour des hommes* (éd. de la *Nouvelle Revue française*).

d'une époque, et s'il le place en France, c'est « pour la commodité du langage ». (Tant mieux pour nous.) De même l'art est, à ses yeux, une force qui se développe à travers le temps, indépendamment des peuples et des pays. Il a horreur des traditions : notre prosodie régulière est, pour lui, « un ordre arbitraire, pareil dans son inutilité et sa tyrannie à ces formes sociales qui ont causé l'immense ébranlement d'hier et lui survivent encore un temps » ; elle est donc une sorte de symbole des anciennes formes sociales, et en la réformant on fait « un premier progrès, image d'autres espérances, vers l'équilibre des lois et des choses »... Mon Dieu, laissons ces considérations nuageuses.

Ce qui m'étonne, c'est que tous les ennemis de la prosodie régulière, et ses défenseurs mêmes, la regardent ainsi comme arbitraire. Dans la préface qu'il vient de donner à l'*Adonis* de La Fontaine (1), M. Paul Valéry admet cela comme une sorte d'axiome ; il constate qu'il faut bien qu'elle ait quelque nécessité pour qu'on l'ait respectée depuis des temps immémoriaux, mais à ses yeux elle ne vaut que par la contrainte qu'elle impose à l'artiste et dont naît la beauté de l'œuvre ; en elle-même, elle est absurde.

Je n'en crois rien. Dès sa naissance notre prosodie a été régulière ; elle est née telle ; notre premier poème français (qui ensemble est notre premier fragment littéraire) a été le texte où pour la première fois on avait

(1) Devambez, édit.

su donner au langage un rythme régulier : si bien qu'en formulant par la suite les règles prosodiques, telles que nous les connaissons, on a simplement codifié un usage spontané. Les vers de la vénérable *Cantilène de Sainte-Eulalie*, en effet, qui datent du neuvième siècle, ne sont irréguliers que par gaucherie et involontairement (parce qu'ils sont calqués sur une séquence latine), et depuis la *Passion du Christ* et la *Vie de saint Léger*, c'est en mètres parfaitement réguliers que se sont exprimés nos anciens poètes. Le vers libre (négligeons quelques essais théoriques sans conséquence, depuis la Pléiade) n'apparaît qu'à une époque relativement récente, et il est le premier indice de l'évolution constante du vers tendant à la prose.

Car si le rythme n'est qu'une symétrie sonore, les vers libres, étant dissymétriques, marquent un relâchement du rythme ; et si la poésie n'est (quant à sa forme) que rythme, comme je crois, les vers libres s'écartent d'elle autant qu'ils s'écartent de lui. Il me paraît ainsi que les vers libres sont des vers en train de devenir phrases. (Cela ne les empêche pas d'être délicieux.) Quant aux vers « libérés » d'à présent, ils sont prose pure. Ceux de nos poètes récents qui ne riment plus, ni même ne scandent, qui ne s'efforcent pas seulement à cadencer leur langage autant que nos stylistes prosateurs les plus délicats, leurs poèmes sont en prose, et souvent moins poétiques (parce que moins musicaux) que telles phrases mélodieuses exprimant une idée lyrique, comme la fameuse apostrophe de

Sylvestre Bonnard à son chat Hamilcar. Sachons gré, au reste, à ces prosateurs lyriques (parfois bons) de s'intituler encore poètes. Le souci qu'ils ont d'en prendre le nom témoigne au moins que le mot garde son prestige, que c'est un titre. Mais ils pourraient dire avec Renan : « Nous vivons d'une ombre, monsieur, du parfum d'un vase vide ; après nous, on vivra de l'ombre d'une ombre ; je crains par moments que ce ne soit un peu léger. »

Durant les siècles les plus anciens on n'avait connu qu'un « style d'art » : les vers. Au seizième siècle, si vous voulez, avec Jean Lemaire de Belges ou plutôt avec le prodigieux Rabelais, la « prose d'art » est née. Enfin, avec Chateaubriand, ou Bernardin de Saint-Pierre, ou Rousseau, peu importe, est apparue une prose singulièrement sensuelle, propre à exprimer des choses qui jusque-là ne se pouvaient dire qu'en vers, ou du moins que l'on croyait encore au dix-huitième siècle, par préjugé, qui ne se pouvaient dire qu'ainsi ; et toute une partie de la poésie est tombée dans le domaine de la prose. Une autre s'est envolée vers la musique qui de tous les arts est celui qui a le plus sûrement progressé, à mon avis : car au prix de celle des temps modernes, et ne serait-ce qu'en raison du perfectionnement de la technique instrumentale, la musique d'autrefois n'avait qu'une beauté d'enfance ; depuis un siècle, surtout, la musique est devenue moins décorative, plus expressive, et elle sait maintenant traduire beaucoup d'imaginations, d'aspirations, de

rêves sentimentaux et physiques qui ne pouvaient être jadis que des sujets de poèmes. Ainsi les vers ont été pour ainsi dire « doublés » : d'une part, par la prose (ou par les vers libérés), de l'autre, par la musique ; ils ne sont plus esthétiquement indispensables. De la sorte, ils ont cessé d'être un moyen naïf et populaire d'expression : ils sont un moyen très savant, au contraire, et qui n'agit guère que sur un public raffiné.

Celui-ci étant peu nombreux, ils se vendent peu (comme on sait). Le culte que nous rendons à la poésie en vers, l'amour ardent que nous avons pour elle, ce n'est plus chez la plupart des lecteurs qu'un miracle de la culture. Au reste, ce n'est point parce que l'amour des vers serait ainsi artificiel qu'il s'en trouverait moins sincère et moins fort. Aujourd'hui le poète en vers est une sorte de raffiné, de sportsman si j'ose dire — une sorte de tireur à l'arc ou d'escrimeur au fleuret — ou encore un archéologue : il n'en est pas moins passionné pour autant, et d'avoir ce caractère d'archaïsme, ses ouvrages n'en sont pas moins beaux.

Au contraire, la discipline sévère à laquelle il se soumet et la gêne qu'il s'impose sont favorables à l'art. C'est l'avis de M. Paul Valéry. « Cent figures d'argile, dit-il, si parfaites qu'on les ait pétries, ne donnent pas à l'esprit la même grande idée qu'une seule de marbre à peu près aussi belle » ; or, « les exigences d'une stricte prosodie sont l'artifice qui confère au langage naturel les qualités d'une matière résistante, étrangère à notre

âme et comme sourde à nos désirs », et il est presque divin de soumettre la nature (ici : le langage) à des règles. Certes ; et Nietzsche avait dit justement avec cette force barbare et abrupte qu'il avait :

L'essentiel et l'inappréciable dans toute morale, c'est qu'elle est une longue contrainte ; pour comprendre le stoïcisme ou Port-Royal ou le puritanisme, il faut se souvenir de la contrainte qu'il fallut imposer à toute langue pour la faire parvenir à la force et à la liberté : contrainte métrique, tyrannie de la rime et du rythme. Quelle peine les poètes et les orateurs de chaque peuple se sont-ils donnée — sans en excepter certains prosateurs de nos jours qui ont dans l'oreille une inflexible conscience — *pour une absurdité*, comme disent les malheureux utilitaires qui se croient avisés, — par *soumission à des lois arbitraires*, comme disent les anarchistes qui se prétendent ainsi *libres*, libres penseurs même ! C'est au contraire un fait singulier que tout ce qu'il y a ou tout ce qu'il y avait sur terre de liberté, de finesse, de hardiesse, de légèreté, de sûreté magistrale, soit dans la pensée ou dans la façon de gouverner, dans la manière de dire ou de persuader, dans les actes comme dans les mœurs, ne s'est développé que grâce *à la tyrannie de ces lois arbitraires;* et, sérieusement, il est probable que c'est précisément cela qui est *nature* et *naturel*, et nullement ce laisser-aller. Le principal, au ciel et sur la terre, semble-t-il, et pour le dire encore une fois, c'est *d'obéir* longtemps et dans la même direction ; il en résulte toujours quelque chose pour quoi il vaut la peine de vivre sur la terre, par exemple la vertu, l'art, la musique, la raison, l'esprit, — quelque chose qui transfigure, quelque chose de raffiné, de fort et de divin.

On ne saurait guère disconvenir de vérités si apparentes, et M. Luc Durtain, lui-même, interprète de plusieurs de nos poètes nouveaux, déclare après beaucoup d'autres que c'est de la lutte entre la forme et l'idée que naît la beauté. Ah ! qu'il est difficile de

savoir d'où naît la beauté ! Contentons-nous de penser que la conscience de la difficulté vaincue augmente en nous l'émoi esthétique qu'y cause un beau poème. M. Luc Durtain est-il donc partisan de la métrique régulière? Non, du tout ; mais il estime que le « vers libéré » a des règles. Quelles règles? Celles que chaque poète qui s'en sert se crée à son usage et de vers en vers. Autrement dit ses prétendues règles ne sont que des velléités : il obéit, non à des lois extérieures, mais au sentiment du rythme, qu'il a en lui ; et au juste, c'est exactement ce que fait un styliste en prose. Nos poètes en vers libérés sont des prosateurs (cela ne leur retire pas leur mérite), et grâce à eux la poésie suit son évolution naturelle : elle devient de la prose.

***

Les poètes « nouveaux » (j'entends ceux qui n'usent pas de la prosodie régulière ; on ne sait comment les appeler : « cubistes » est absurde) sont très variés : les uns, tout proches encore de la métrique traditionnelle, se permettent seulement quelques libertés ; les autres, à l'extrémité opposée, ne notent plus que des cris, que des bruits ; mais presque tous ont renoncé, plus ou moins, à la musique simple et mélodique du vers ancien.

Or la poésie est essentiellement musique (1). Mais il

(1) *Mais l'art est difficile!* 1re série : *Poésie et musique.*

peut bien y avoir une autre musique que celle de la métrique régulière. Mille prosateurs ont écrit des phrases qui sont infiniment plus musicales que bien des vers de Boileau, voire de Théophile Gautier. Il y a une musique impressionniste de la prose (ou du vers libéré : c'est la même chose) si bien que l'on conçoit très bien que l'inspiration poétique puisse se formuler en prose. Et, au juste, tel fragment de roman, lyrique d'inspiration et musical de forme, est purement et simplement un poème. Et il n'y aurait pas d'autre nom pour tel conte lyrique en prose subtilement cadencée, que celui de poème épique. Les poèmes en prose à la façon d'*Eurydice deux fois perdue*, de Paul Drouot, sont des poèmes au même titre, ou à meilleur titre que les alexandrins de Joachim Gasquet. Mais, puisque la poésie est essentiellement musique, c'est pour autant qu'ils auront réussi à faire chanter, à rythmer en nous leurs mots et leurs phrases que les poètes « nouveaux » auront été poètes.

Or ils ont généralement écarté la rime ; beaucoup la remplacent par l'assonance : qu'est-ce là, sinon changer une riche et amusante sonorité pour une sonorité plus pauvre, et d'ailleurs du même ordre tout à fait? Quant au « nombre », ou bien ils écrivent en vers libres dérimés, c'est-à-dire en prose ; ou bien en vers blancs entremêlés de vers faux, c'est-à-dire en prose encore, à cela près que la prose se compose de vers faux mélangés de vers blancs (ainsi font les unanimistes : M. Georges Duhamel aux « poèmes » solides, mais compacts et

sans ailes ; M. Charles Vildrac, tout en effusion, et vibrant et touchant, mais cruellement dénué de « style » et aussi d'harmonie ; M. Jules Romains, humouriste et neuf, mais qui vraiment manque tout à fait de lyrisme) — ou bien ils écrivent en versets à la Claudel, c'est-à-dire en prose pure, car la prétendue strophe de M. Paul Claudel n'existe que pour l'œil, étant coupée selon le rythme de la respiration, lequel n'existe pas (le sentiment du rythme, en nous, je suis persuadé qu'il nous vient du sang, des battements du cœur, non du tout de la respiration).

Ainsi les poètes « nouveaux » ont renoncé, ou tendent à renoncer à ce rythme extérieur qui distinguait jusque-là un vers d'une ligne de prose. Comment donc ont-ils voulu restituer à leurs pièces cette musique sensible, sensuelle, sans laquelle il n'y a pas de poème?

Mon Dieu, les uns n'ont pas cherché le moins du monde à écrire pour l'oreille, beaucoup moins que des prosateurs très musiciens, si bien que leurs œuvres ont infiniment moins de raisons d'être appelées des poèmes que la *Prière sur l'Acropole*, le début de l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre ou le chapitre XI de *Gargantua*. L'idée ou le sentiment le plus lyrique rendu dans un langage neutre, ce n'est pas de la poésie : une simple intention esthétique, une œuvre d'art non réalisée n'étant rien.

Les autres ont eu recours à des dispositions typographiques très intéressantes, soit qu'ils usassent de caractères de diverses grandeurs propres à attirer plus ou

moins l'attention sur certains mots (comme un musicien inscrit *forte* ou *piano*), soit qu'ils séparassent leurs mots ou les tronçons de leurs phrases par des blancs inégaux et calculés pour marquer des silences (comme le compositeur indique des soupirs, des mesures pour rien). De tous temps les poètes réguliers avaient coupé leurs pièces en strophes, c'est-à-dire employé les blancs pour produire certains effets. Les poètes « nouveaux » ont très bien fait de développer cet usage et de multiplier ces effets : *Terpsichore,* de M. Robert de Souza, par exemple, est une véritable partition. On verrait avec curiosité un poète de génie user de ces nouveaux moyens techniques de noter. Attendons-le.

***

Quant à l'inspiration de nos poètes « nouveaux », elle est aussi assez nouvelle généralement. Presque tous ils se proposent (plus ou moins) de traduire une part du Moi qui jusqu'ici n'avait pas été du domaine de la littérature (et pour cause). Ce sont des régions, non complètement obscures, mais pour ainsi dire crépusculaires. Il arrive qu'on sente ou qu'on imagine en soi toute une germination parfois puissante, mais indistincte, d'où la pensée va s'élever. C'est cette contrée du sub-conscient, ou du demi-conscient (ou de tel autre nom qu'on voudra l'appeler) que nos poètes « nouveaux » s'efforcent d'explorer, où ils tentent plus ou moins de s'enfoncer, et ce sont les trouvailles

qu'ils y font (ou imaginent y faire) qu'ils nous exposent.

M. Fernand Divoire, par exemple, vient de publier un petit ouvrage qui, à cet égard, est fort curieux et qu'il intitule : *Naissance du poème, prose symphonique* (1). Comme le titre l'indique, il essaye d'y poursuivre jusque dans le sub-conscient la genèse dans l'esprit du poète de cette strophe (belle) :

> Mère de liberté, pur asile des fées,
> Maternelle forêt d'Occident, animée
> Du don perpétuel des âmes assemblées
> Sous les vivantes nefs que tissent tes ramées ;
> Grande forêt vivante, âme immense, formée
> D'un pullulement d'âmes parfumées...
> Libre forêt de Gaule, immense et parfumée !

Il est absolument impossible d'exposer comment M. Fernand Divoire figure la naissance de cette strophe. C'est qu'il faudrait reproduire ici les artifices typographiques dont il use pour se traduire — et comment faire? Le poète rêve. Il pense aux Muses ; il les appelle : ainsi M. Divoire symbolise le premier désir de produire, le désir, le début de l'inspiration. Alors naît en lui une sorte de bourdonnement mystérieux, comme un bruit d'ailes, un rythme obscur et persistant que M. Divoire exprime par une manière de kyrielle ou de litanie, dont les termes *Musa — Musurgue — Muserole — Mussende,* etc., disposés en colonne sur la

(1) Eug. Figuière, édit.

partie gauche de chacune des pages, représentent symboliquement aussi les Muses. Puis en face de chacun de ces noms, comme les voix des Muses qui parfois se répondent, parfois s'unissent, parfois s'entre-croisent, comme si chacune soufflait son inspiration fragmentaire jusqu'à ce qu'elles s'accordent toutes enfin à chanter la strophe en concert — séparées par des blancs et des intervalles pour marquer les moments successifs, les intermittences, les diversités de l'inspiration — des phrases interrompues, reprises, laissées, achevées (dont plusieurs sont belles), expriment le thème, ses prolongements intérieurs, les tâtonnements de son développement, enfin les essais, les hésitations, les formes successives de la pensée musicale qui se cherche et tout à coup naît, devient la strophe que j'ai citée. J'expose d'une façon peu claire, mais il est impossible de faire autrement : on ne résume bien qu'une construction logique. Rien ne peut remplacer ici l'audition figurée, la vue du texte, comme, pour conter une symphonie, rien ne remplace la vue de la partition. Il faudrait reproduire le volume même, qui est une sorte de « graphique ».

Ainsi M. Fernand Divoire ne nous explique pas, ne nous commente pas intellectuellement, critiquement, à la façon d'Edgar Poë, la genèse de son poème : il nous la montre et nous la fait entendre ; c'est on ne peut plus neuf et intéressant. Mais naturellement son ouvrage est une construction de l'imagination, tout à fait artificielle, non pas une expression directe de la

rêverie aux trois quarts inconsciente où se forme le poème. M. Divoire nous dit comment il imagine que les choses se passent dans les régions secrètes du Moi ; ce ne sont pas des souvenirs exacts et, pour ainsi dire, des mémoires, qu'il nous donne ; c'est un roman, un drame plutôt. Il est à remarquer que, pour nous indiquer le travail de son sub-conscient, il se sert nécessairement du langage, lequel n'y est pas propre. Car le langage est de la pensée, non du tout de la demi-pensée ou de la sous-pensée (si je puis dire), et la pensée est tout à fait consciente. De plus le langage obéit à sa logique et la sub-conscience n'est pas logique. Si bien qu'il nous est impossible de traduire la sub-conscience par le langage. Cela revient à dire qu'il nous est tout à fait impossible de la penser, de l'imaginer en quelque sorte vivante, de la concevoir autrement que comme une abstraction. M. Divoire l'imagine comme les peintres imaginent l'infini, Dieu. Mais ils nous ont fait, en représentant Dieu sous la forme d'un vénérable vieillard, de bonnes peintures, et c'est l'essentiel.

***

Les plus extrêmes de nos poètes « nouveaux », voulant rendre directement, fidèlement, sans transposition, « le clapotement de l'inconscient » qu'ils croient entendre en eux, s'efforcent de ne pas user du procédé conventionnel et artistique dont use encore M. Fernand Divoire, à savoir du langage ; ils sont ainsi fort

conséquents. Ils désarticulent notre langue, en suppriment autant que possible les liaisons, la logique, c'est-à-dire la syntaxe, s'efforcent de n'en employer que les éléments les plus immédiatement sensibles, c'est-à-dire les noms et les adjectifs, et de temps en temps ils recourent aux onomatopées. Ils devraient ne se servir que de cela. Le langage en effet est une série de signes et de sons assez algébriques et conventionnels : qu'y a-t-il de commun entre le mot *mer* ou le mot *forêt* et les objets réels qu'ils représentent? Bien mieux, les signes et les sons du langage traduisent, non seulement des objets réels, mais encore leurs relations, les abstractions de telles ou telles qualités communes à certaines catégories de ces objets (qu'un roseau et un chêne, par exemple, sont des végétaux), etc. Bref, le langage n'est que convention, et il est principalement intellectuel. Encore un coup, il n'est propre à exprimer que le conscient (y compris le sujet de M. Divoire, qui est, au juste, ce que notre conscience imagine que doit être le sub-conscient). Pour rendre l'inconscient, il faudrait vagir. Mais nos poètes, même les plus extrêmes, ne vagissent que de temps en temps. Ce n'est pas assez, car les vrais poètes du sub-conscient, ce sont les nouveau-nés. Malheureusement leurs œuvres sont difficilement compréhensibles.

D'ailleurs, nos poètes « nouveaux » n'ont pas tous des desseins si extrêmes que ceux que je viens de dire. La plupart se contentent d'un à peu près. Ils

ne s'efforcent *qu'autant que possible* de taire en eux la raison pure, l'entendement. Ils tâchent de faire le silence en eux, d'y écouter les plus lointains prolongements de leur sensibilité, les plus légers, les plus furtifs, les plus sourds bruissements de leurs émotions, et de les traduire en leur gardant leur fraîcheur aussi directement, aussi immédiatement *que possible*. On pourrait les classer selon la grandeur de la part qu'ils font à l'entendement. Ce serait là, il me semble, le seul bon principe de classement. On mettrait au haut de l'échelle les bébés qui chantent *ba-be-bi-bo-bu* et les faiseurs de kyrielle sans signification. Il va de soi que ceux-là touchent à l'absurde. Mais il faut reconnaître que la tendance générale de la poésie « nouvelle » à s'affranchir de la rhétorique, à s'abandonner à la sincérité affective, est excellente. La limite semble marquée par le langage lui-même dont les lois doivent nécessairement être respectées. Tout est ici une question de degré.

LE MONUMENT DE RABELAIS

12 novembre 1921.

Hélas ! diverses revues ont publié des photographies du monument qu'on vient d'inaugurer à la gloire du bon Chinonais à Montpellier. C'est une horreur. Sur un cube enjolivé de banderoles, de ceps de vigne et de guirlandes mollement et lourdement sculptées, s'élève un buste, qui, paraît-il, est celui de Rabelais. De quel droit le sculpteur a-t-il ainsi donné à notre bon maître François cette laide figure, aux pommettes saillantes? On ne sait. Le seul portrait authentique qui nous soit resté de lui, ou, pour mieux dire, le seul qui ait des chances de lui ressembler est celui de la *Chronologie collée :* Dieu merci, il n'y a point ce visage de calicot. Au pied du monument une femme, qui doit porter corset sous sa tunique à l'antique (serait-elle de la Comédie-Française?) feuillette un livre, et la pose étudiée de ce prétentieux bas-bleu en marbre, de cette échappée du *Monde où l'on s'ennuie,* offre le plus ridicule spectacle du monde. Deux termes flanquent ce cube, dont les têtes à joues pesantes feraient une

bonne enseigne pour le « café du Commerce ». L'une d'elles regarde le vide en souriant d'un air entendu ; l'autre, à moustaches épaisses, sorte de colonel Ramollot, lance un regard concupiscent vers la coupe que tend un jeune homme en costume vaguement militaire, grassouillet, ventru et doué d'un bien gros derrière. Tout cela est d'une vulgarité écœurante. Et tels sont généralement les « monuments ».

Pourtant, c'est en leur élevant des édifices de ce genre que nous nous obstinons à honorer nos grands écrivains. Est-ce parce que cela nous évite de lire leurs ouvrages? On le croirait. Peut-être serait-il plus sage, pourtant, de les rééditer. Quelle heureuse manière ce serait de commémorer un auteur de génie, que de faire de son œuvre une belle et docte édition, ou au contraire de la reproduire en des volumes accessibles à toutes les bourses ! Mais les gens de lettres eux-mêmes, s'ils font une souscription afin de célébrer un de leurs maîtres d'autrefois, c'est pour élever à Baudelaire ou à Rabelais une « statue ». Et bientôt voilà quelqu'une de nos places enlaidie par un affreux édifice. Ainsi nous contribuons par piété à l'enlaidissement de la France ; cette idée n'est pas gaie.

Comme il y a à l'étranger une société dantesque, une société Gœthe et une société Shakespeare, il existe en France une « Société des Etudes rabelaisiennes », qui compte parmi ses membres, Anatole France en tête, une foule de bons lettrés. Elle n'a point, comme on pourrait le croire, pour dessein de se conjouir en

de plantureuses agapes. Elle fait paraître une revue fort savante, consacrée à Rabelais et à l'histoire du seizième siècle. Grâce à ses recherches depuis bientôt vingt ans, ce que nous savions de Maître François a été entièrement renouvelé. Sous la direction de M. Abel Lefranc, professeur au Collège de France, la Société des Etudes rabelaisiennes publie une édition critique de *Gargantua* et de *Pantagruel* (1), dont il ne m'appartient certes pas de dire que c'est un monument de science, mais dont je puis assurer qu'elle en est un de soin et de piété ; le public lettré, au reste, lui a fait grand accueil dans le monde entier, et, bien qu'inachevée encore, elle s'est déjà vue, sauf erreur, une fois épuisée et réimprimée. Or le « comité Rabelais » de Montpellier, responsable du monument, ignore à ce point la Société des Études rabelaisennes qu'il ne l'a pas même invitée, paraît-il. Et savez vous qui préside le « comité Rabelais » de Montpellier? C'est le propre président de l'Association des Étudiants de cette ville. Eh bien, il faut conseiller à cet étudiant de pousser ses études et à ses maîtres de lui indiquer la bonne voie.

***

Personne ne reprochera à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts d'avoir fait dans son discours de Montpellier un portrait de Rabelais un

(1) Champion, édit. Les tomes III et IV sont sous presse.

peu conventionnel (1). M. Léon Bérard a dit, en effet, de bonnes choses et en bon français : c'est un des rares orateurs parlementaires qui n'emploient le langage en honneur au Parlement que lorsqu'ils ne peuvent pas faire autrement. Notamment, toutes les fois que M. Bérard inaugure un monument (car il en inaugure et pourtant il est ministre des beaux-arts), il en profite pour composer un excellent « essai » à propos du grand homme en marbre, et, quand celui-ci représente un écrivain, pour nous offrir des vues intéressantes sur la littérature. Son discours sur Bossuet était une véritable étude, et de bonne qualité. Enfin M. Bérard est un ministre qu'on peut lire, si j'ose m'exprimer ainsi. Aussi relève-t-il de la critique littéraire.

Rabelais a aimé d'une même passion la science et la vie — a-t-il dit. — Sa curiosité ardente et son immense savoir, l'intérêt qu'il prit aux livres et aux mœurs, sa précision d'anatomiste et sa fantaisie de conteur, son rire énorme et son esprit scientifique, c'est ce qui représente pour nous, dans son histoire et dans son œuvre, la part véritable du merveilleux. Une telle diversité de génie a de quoi étonner notre temps. Les conditions présentes de la vie, le progrès matériel lui-même, vont nous asservir à la vocation, à la carrière, au métier. Tout est réduit à la spécialité, et non seulement les talents et les aptitudes, mais l'imagination et le goût. Admirons la prodigieuse encyclopédie de Rabelais. Ses prédilections n'y apparaissent pas moins différentes que ses connaissances, et c'est ce qui en exclut toute sécheresse et toute monstruosité.

(1) La *Revue de la semaine* du 11 novembre 1921 a publié ce discours excellent.

Il y a dans ce bon morceau un peu d'exagération. Non, Rabelais n'est pas une « prodigieuse encyclopédie ». Si un moderne extrêmement cultivé écrivait, soucieux d'étaler sa culture pour en tirer des effets comiques, en s'aidant des répertoires et des dictionnaires, il ferait à peu près ce qu'a fait Rabelais. La science ni la pensée de Maître François ne sont d'original. Et il en est de lui comme de Léonard de Vinci, dont on a fait le précurseur de Copernic, Galilée, Kepler, Harvey, Lavoisier, Pascal, Huygens, Heller, etc. A vrai dire, si Léonard de Vinci affirme que le soleil ne bouge pas, c'est qu'il a trouvé cela dans Cicéron, Diogène Laërce et Plutarque, et quand il déclare que le sang circule dans notre corps, il reproduit tout simplement les dires de Galien. Tels étaient les hommes de la Renaissance : gardons-nous de leur attribuer tout ce qu'ils ont tiré des anciens et qui s'est trouvé bon contrairement à ce que le moyen âge avait cru ; ce n'est que du vieux-neuf.

Pour Rabelais comme pour ses contemporains, tout se ramenait à la philologie, comme nous dirions aujourd'hui, et à l'interprétation des anciens. En ce temps, être grand médecin, grand jurisconsulte, c'était être bon humaniste, c'est-à-dire capable de retrouver dans les textes de l'antiquité la science qu'on y croyait cachée tout entière : « les références à un manuscrit ancien bien écrit semblaient plus décisives que le recours à l'observation » ; enfin tout n'était, aux yeux des gens de la Renaissance, qu'un problème linguis-

tique. Quand il édita les *Aphorismes* d'Hippocrate, en 1531, Rabelais ne songea pas une seconde à vérifier par l'expérience les données du savant grec ; il ne chercha qu'à purifier le texte, et son commentaire fut exclusivement philologique. Cela ne veut pas dire qu'il ne fût peut-être un bon médecin pratiquant. Mais son originalité, sa prescience scientifiques ne sont pas ce qu'on croirait. Lors même qu'il compose cet harmonieux programme d'éducation physique et intellectuelle pour Gargantua, il ne fait que répéter ce qu'en tout temps les médecins avaient recommandé avant lui : les règles hygiéniques de l'école de Salerne, au quatorzième siècle, telles qu'Arnaud de Villeneuve nous les a laissées, ce sont à peu de choses près celles qu'il énonce, et les améliorations qu'il y apporte, tous les médecins éclairés de son temps les avaient adoptées comme lui.

De même qu'en médecine, en droit, il prend position d'humaniste. Et cette étonnante abondance de citations de toutes sortes dont il entremêle ses récits, cette érudition véritablement stupéfiante qu'il fait paraître, eh bien, il la trouvait, de deuxième, voire de troisième main, dans ce qui correspondait à nos répertoires et à nos dictionnaires. Encore un coup, sa science a été grande, mais elle n'a pas été « prodigieuse », ni surtout originale (1). Il n'a pas été un grand savant.

(1) Voir sur tout cela la thèse de M. Jean PLATTARD, *l'Œuvre de Rabelais; sources, invention, composition* (Champion, édit.), que je ne puis entreprendre de résumer complètement.

***

On veut faire de lui le plus profond penseur : cela aussi est bien exagéré. Il a été un homme d'un puissant, d'un magnifique, d'un inexorable bon sens, et c'est déjà bien. Sa « philosophie » est une sorte de naturalisme des plus simples et des plus sains : mais elle est difficile à préciser en détail et il faut admirer ceux qui ont su tirer de *Gargantua* et de *Pantagruel* un corps de doctrine si bien établi, car, à y regarder de près, les opinions de Rabelais étaient assez variables ; c'est qu'elles étaient moins le fruit de la réflexion que de son humeur ; aussi ont-elles bien changé selon les circonstances.

Quelles ont été, par exemple, ses opinions religieuses? Ah ! qu'on s'est disputé à ce sujet ! Mais on a rarement pris la peine de regarder de près, et sur ce point, essentiel pour un homme de son temps, il s'est contredit comme sur tant d'autres. Dans ses deux premiers livres, on trouve des allusions qui semblent claires à Ortuin et à Reuchlin, à Jean Eck et à Luther, à la question du purgatoire, à celle des indulgences ou du pouvoir de la papauté ; le conseil de lire chaque jour « quelque pagine de la divine Écriture » ; celui d'aller entendre les « concions des prescheurs évangéliques », si supérieures aux sermons ignares des moines ; et même une approbation du dogme de la grâce (dont, quelques pages plus loin, les chapitres de l'abbaye de

Thélème sont d'ailleurs la réfutation en règle). Rabelais a-t-il donc été « protestant »?

Mais le Quart Livre est nettement « gallican ». Il fut publié avec l'intention évidente et proclamée de soutenir le roi contre le pape au moment des querelles de la France et de Rome. D'ailleurs Calvin a couvert d'injures et toujours considéré comme un de ses pires ennemis l'auteur de *Pantagruel.* Alors on doit ranger Rabelais parmi les catholiques?

Non pas plus que parmi les huguenots. Car s'il fut apparemment partisan de la première Réforme, il fut aussi ennemi qu'on peut l'être de la seconde. C'est qu'il y en eut deux, essentiellement différentes, qu'il faut nettement distinguer : le « protestantisme » avant Calvin fut assez exactement le contraire de ce qu'il devint sous l'influence de l'homme de Genève ; dans l'histoire des idées du seizième siècle, il n'y a pas d'erreur plus grave, ni d'ailleurs plus commune, que d'oublier cela. « Le calvinisme de Marot », écrivait un jour un de nos plus éminents critiques (Émile Faguet, si j'ai bonne mémoire). Cela est énorme.

Au début du seizième siècle, tous les humanistes, tous les intellectuels souhaitaient une réforme de l'Église. C'est d'abord que certains abus des institutions catholiques étaient vraiment choquants pour le sens commun. C'est aussi que l'esprit critique renaissait ; on tendait à revenir aux textes mêmes, aux sources, à la Bible, à écarter cette « brodure » de gloses (si énergiquement qualifiée par Rabelais lui-même) que

le moyen âge avait tissée autour des textes sacrés comme autour des textes juridiques et de tous les autres. Si bien qu'à ses débuts, la Réforme (en France) se confond pour ainsi dire avec la Renaissance. La doctrine des Réformés, à cette époque, ne ressemble en rien au luthérianisme, et pas beaucoup plus à ce que sera le calvinisme, et cette doctrine est assez large et vague pour n'effrayer personne. La Réforme, c'est alors *moins une foi religieuse qu'une opinion scientifique*. Tous ceux qui pensent, tous les intellectuels en sont partisans, comme Rabelais. Et le *Miroir* de Marguerite de Navarre reflète bien ces idées-là.

Mais en 1534, 1535, commencent les premières persécutions. Beaucoup d'humanistes n'ont pour vivre que leurs bénéfices ecclésiastiques, et cela leur donne à réfléchir ; en outre, la plupart ne se sentent disposés à soutenir leurs opinions que jusqu'au feu exclusivement. Mais ils ont aussi des motifs plus nobles de se séparer de la Réforme. En effet, de 1536 à 1550 environ, l'influence de Calvin s'établit, puis triomphe, et la Réforme change de caractère. Avant Calvin, elle était essentiellement libérale et le libre examen était son premier principe : pour beaucoup d'humanistes, la Bible elle-même n'était plus qu'un livre entre les livres ; certains en étaient venus à nier la divinité de Jésus ; et en somme la Réforme (en France) tendait à n'être plus qu'un état d'esprit critique et scientifique. L'homme de Genève en fit une religion. Brisant avec la Renaissance, l'humanisme et le libre examen, il

reconstruisit un dogme. En somme, Servet a été brûlé en tant que schismatique. Pour Calvin, les humanistes qui étaient demeurés fidèles à la première Réforme ne furent plus que des « libertins » (le mot est de l'époque), les plus odieux des hommes.

Rabelais en était. Il avait eu des sympathies pour la première Réforme ; il n'eut que haine et mépris pour « les démoniacles Calvins, imposteurs de Genève », qui le considérèrent à leur tour comme un de leurs pires ennemis, aux mêmes titres qu'un Dolet ou un Despériers ; et c'est dans son *Quart Livre* (publié en 1548-1552, et où paraît le fameux épisode de Physis et Antiphysis) qu'il tend le plus au « paganisme » de la Renaissance. Si bien qu'au total, s'il fallait lui donner aujourd'hui une étiquette, ce ne devrait être, semble-t-il, ni celle de « protestant », ni celle de « catholique », mais celle de « libre penseur ». Ce qui est vrai, c'est que Rabelais fut le contraire d'une âme mystique et d'un esprit religieux.

***

Au total, la grandeur de Rabelais, ce n'est pas, comme on a la manie de le croire depuis le romantisme, d'avoir été un homme de science, un penseur sans égal, c'est d'avoir été l'un des plus incomparables artistes et peut-être l'écrivain le plus doué du génie verbal que la littérature française ait jamais connu. Je n'ai malheureusement pas la place de faire paraître une vérité d'ailleurs si éclatante... Hélas ! la culture,

la connaissance du français disparaît de nos jours avec une telle rapidité qu'on n'ose se flatter que beaucoup de gens puissent encore lire sans efforts la langue de Rabelais. A ceux-là, il suffirait de recommander ces merveilleux chapitres XI et XXVII de *Gargantua* qui sont peut-être les plus étonnantes symphonies de mots qu'on ait jamais composées dans toute notre littérature ; ou bien la scène de comédie, digne des plus belles de Molière (et qu'on pourrait si bien jouer sur un théâtre), intitulée *Comment certains gouverneurs de Picrochole, par conseil précipité, le mirent au dernier péril;* ou bien ces étonnantes scènes de Grippeminaud, dans ce *Cinquiesme livre* qui est certainement de Rabelais, fait en partie de ses « fonds de tiroir », qu'on aura découverts après sa mort, mais dont tout le début est parfaitement achevé ; ou bien encore... mais il y aurait trop à citer. Les lecteurs qui ont besoin d'être un peu avertis et sollicités, on ne saurait mieux faire que de leur recommander, dans l'ouvrage légèrement vieilli de Paul Stapfer, les chapitres IV et V, consacrés à l'art et au style de Maître François (1) ; il faudrait corriger ce que Stapfer dit de l'invention des personnages, mais quant au reste, c'est, jusqu'à nouvel ordre, ce qu'il y a de meilleur sur la question.

(1) Paul STAPFER, *Rabelais, sa personne, son génie, son œuvre* (A. Colin). Les trois premiers chapitres sont tout à fait dépassés aujourd'hui.

LE CLASSICISME D'ABEL HERMANT

27 août et 10 décembre 1921.

Dans un volume que j'ai reçu il y a quelque temps, j'ai trouvé un *erratum* dont le texte me semble curieux.

Ce volume, c'est *Phili ou Par delà le bien et le mal*, conte moral par Abel Hermant (1). M. Hermant écrit une langue classique, on le sait, propre à faire le bonheur des connaisseurs, et dont le goût légèrement archaïque forme le plus savoureux contraste avec l'extrême « modernisme » des scènes qu'il raconte. Or, on a joint à mon exemplaire de *Phili* une feuille volante qui porte un *erratum*.

On n'y voit pas signalées des fautes typographiques, des fautes d'orthographe, mais seulement quelques fautes de français et, après l'avoir lu, on devine tout un petit drame. Sans doute, son « bon à tirer » donné et même le volume broché et prêt à sortir, l'auteur se sera aperçu que quelqu'un s'était permis de modifier son texte. Apparemment ce correcteur avait-il les meilleures intentions du monde et croyait-il amender

(1) Flammarion, édit.

la prose de l'auteur. Mais voici ce qu'il a changé :

M. Hermant ayant écrit (p. 36) : « Tant que la paix ne sera pas signée, il nous faudra, bon gré mal gré, contenter de la Suisse », ce brave homme corrigea : « *se* contenter ».

Ailleurs, le texte de l'auteur était (p. 37) : « Sans y prendre garde, Philippe Egon instruisit Fritz Mosenthal qu'il comptait *de* partir le soir même. » Voici l'amendement du correcteur : « qu'il *comptait partir* ».

P. 95, l'auteur : « Et environ six heures du matin ». Le correcteur : « Et *à* environ ».

P. 107, l'auteur : « Il tira *de sous* l'oreiller ». — Le correcteur : « *De dessous* ».

P. 256, l'auteur : « Phili... ne parlait de rien *de* moins que de les faire passer devant une haute-cour. » — Le correcteur : « *De rien moins que* ».

Ces variantes marquent assez bien, il me semble, que le français a perdu quelques beautés. En effet, à part : « Il *nous* faudra *se* contenter », qui est une pure ânerie, il est évident que le correcteur a tout simplement transposé dans la langue d'aujourd'hui les phrases de M. Abel Hermant. « *De dessous* », huit sur dix de nos auteurs écrivent cette horreur sans sourciller. De même *et à environ* pour *et environ*, qui fait un hiatus bien inutile (et pourquoi deux mots quand un seul suffit si bien)? Je sais que le contresens de *rien moins que* pour *rien de moins que* (les deux locutions ont exactement les significations contraires) a été commis de tous temps et par de bons écrivains ;

mais il est courant à présent. Ah ! certes, il faut qu'une langue évolue : sinon elle meurt. Mais le malheur c'est que le français n'évolue plus seulement, comme autrefois, sous l'influence de l'usage populaire ; il change sous des influences « savantes », comme disent les philologues, sous celles de l'affreux jargon parlementaire et administratif — qui est notre style « noble » — répandu par les journaux. Si les ignorants écrivaient comme ils parlent, il n'y aurait pas de mal. Mais ils écrivent ou ils veulent écrire ce qu'ils croient être un beau langage, et voilà le malheur. En dehors de quelques lettrés, personne ne sait plus la grammaire. Vous en doutez? Eh bien, lisez cet avis destiné aux correcteurs d'imprimerie. Il paraît que beaucoup d'entre eux sont embarrassés de reconnaître un imparfait du subjonctif d'un parfait défini de l'indicatif et de savoir, par conséquent, quand il convient de placer un accent circonflexe. Aussi une imprimerie de ma connaissance a-t-elle affiché sur ses murs le placard suivant pour les y aider :

Dans un verbe ayant la terminaison *ut*, il *ne faut pas* d'accent circonflexe sur l'*u* quand le verbe n'est pas précédé de la conjonction (*sic*) *que, qu'* (exemples : il *eut*, il *fut*, il *voulut*, forme du passé défini, 3e personne du singulier) ; *il en faut un* quand cette conjonction (*resic*) *existe* (qu'il *eût*, qu'il *fût*, qu'il *voulût*, formes de l'imparfait du subjonctif, 3e personne du singulier).

Et, comme formule mnémotechnique, ceci : *Mettre un accent s'il y a un q.*

Cela est signé *Louis Morin* et tiré, paraît-il, du *Courrier du Livre*. Tout donne à penser *que* ce M. Louis

Morin *eut* d'exécrables professeurs de français. Mais cela explique aussi pourquoi l'on reçoit depuis la guerre tant de livres où le parfait de l'indicatif et l'imparfait du subjonctif des « verbes ayant la terminaison *ut* » sont confondus constamment. Ce qui m'attriste beaucoup.

***

Mais ce n'est pas de ce léger et amusant roman-opérette de *Phili* que je veux vous parler : c'est du *Crépuscule tragique*, troisième et dernier tome de la trilogie que M. Hermant intitule *D'une guerre à l'autre guerre* (1). On a dit que ces récits sont des sortes de mémoires romancés. Ce n'est pas très juste. Et d'abord ce ne sont pas des mémoires. Il est bien permis de dire — M. Hermant excusera ces *personal remarks* — que l'auteur n'a point de femme, ni d'enfant de son sang, et que sa situation ne saurait donc correspondre à celle du père passionné qu'est son héros Philippe.

La *Journée brève* et surtout le *Crépuscule tragique* sont principalement les romans de l'amour paternel : l'auteur n'a donc pu les écrire qu'en projetant sa sensibilité, qu'en imaginant ses sentiments d'affection et d'amitié dans le cadre (pour ainsi dire) de la paternité. Toutefois il paraît évidemment que M. Hermant a utilisé les souvenirs qu'il a gardés d'un certain nombre

(1) Lemerre, édit.

de personnages qu'il faut bien appeler historiques, encore que d'aucuns soient morts depuis peu d'années. Il en nomme certains, comme les Goncourt ; mais il a soin de désigner les autres si clairement qu'on ne s'y puisse tromper, comme Mme de Loynes (la « comtesse de Chézery »), ou comme Jules Lemaître, dont il fait le plus sympathique portrait ; et par là, encore un coup, ses trois romans sont bien un recueil de souvenirs. Mais, d'autre part, M. Hermant a-t-il connu Walt Whitman qui est un des protagonistes de l'*Aube ardente*, et cette Marie Baschkirtchef qu'il appelle Sozia Wieliczka dans la *Journée brève?* J'en doute pour diverses raisons ; mais il est impossible de s'en aviser à la lecture de son livre, tant les portraits qu'il trace sont criants de vraisemblance ; et, de même, ne jurerait-on pas que c'est d'après nature qu'il a fait ceux de Sainte-Beuve ou de Mgr Bauer dans la *Biche relancée?* Telle est sa manière, et ses romans sont toujours un peu des romans historiques. Comme Dumas fait mener à Louis XIV ou à Henri III, dont il peint des portraits en somme si ressemblants, une vie plus vraie que la vraie sans doute, mais en fait légendaire, de même M. Hermant fait mener à ses héros une existence imaginaire. Il a appelé fort justement la plus importante série de ses romans *Mémoires pour servir à l'histoire de la société*, et, en effet, nos mœurs y sont bien rendues et des silhouettes reconnaissables y passent, mais il va de soi que tous les faits y sont (soigneusement) controuvés. Une imagination si puis-

sante transforme et volontairement stylise et recrée tout. On sent bien que jusqu'à ses mémoires, si M. Hermant entreprenait de les écrire, tourneraient au roman rapidement et malgré qu'il en eût.

Pourtant, dans le *Crépuscule tragique*, M. Abel Hermant ne s'est pas borné à l'étude de l'amour paternel : parce qu'il est d'esprit classique (comme je me suis efforcé de le montrer l'an passé (1)) et qu'il a toujours le souci du *général* et quelque dessein d'ordre intellectuel, il a voulu marquer les caractères de la « génération » à laquelle appartient son héros Philippe (c'est-à-dire de celle qui débuta dans la vie intellectuelle après 1870 et qui était tout à fait mûre en 1914), et les traits par où elle s'oppose à celle du fils de Philippe, qui avait 30 ans environ au commencement de la guerre.

***

A vrai dire, une « génération » d'esprits n'est jamais une. Celle d'Abel Hermant ne comprenait pas seulement des intellectualistes et des classiques comme lui : elle comprenait encore les héritiers des naturalistes, tout un groupe d'écrivains dont l'inaptitude à la généralisation a été extraordinaire et le dédain pour la « philosophie » bien amusant. Cependant elle a compris en même temps, et parmi ses romanciers mêmes, un solide critique comme Paul Bourget, et tout le groupe

(1) ..*Mais l'art est difficile!* 1re série, p. 215 et suiv.

des renaniens, autour d'Anatole France et de Jules Lemaître, dont l'exquise culture, l'idéalisme ironique et le scepticisme fleuri ont exercé à partir des années 90 une influence considérable. Une partie de la génération de M. Abel Hermant et de son héros Philippe a subi profondément l'action de Baudelaire et de Flaubert ; une autre part, celle de Laclos et de Stendhal, de Taine et surtout de Renan. Il va de soi qu'on peut être un romancier non pareil sans être doué si peu que ce soit d'entendement, d'intelligence pure et du moindre goût pour l'idéologie (on en citerait mille exemples). Il n'en est pas moins vrai qu'une œuvre que l'on ne sent point doublée de raison critique, qui manque de dessous de pensée (si j'ose employer cette métaphore hardie), n'enchantera jamais tout à fait une certaine classe d'esprits.

Le héros de M. Hermant, Philippe, est de ces intellectualistes dont le nombre tend de nos jours à diminuer constamment. Philippe a résisté au pragmatisme précurseur d'Ashley Bell (Walt Whitman) et même toute son œuvre, telle qu'elle nous est indiquée dans le roman, est le fruit de cette révolte contre la tendance qui triomphera plus tard avec son propre fils ; c'est en cela qu'il est représentatif de toute la partie pensante de sa génération. Mais son fils ne l'est pas moins de la sienne : il débute par être l'un des « jeunes gens d'Agathon », il passe par toutes les phases qu'on peut supposer qui ont marqué l'évolution d'un Ernest Psichari, et même lorsqu'il s'est rapproché de son

père rationaliste et platonisant, il n'en demeure pas moins teinté de bergsonisme (1). Telle est la nuance que M. Hermant considère à bien juste titre comme caractéristique de la génération pensante qui a suivi la sienne ; et il a su indiquer plusieurs fois avec une finesse et une vigueur remarquables la ressemblance du père et du fils, — une de « ces ressemblances, les seules mystérieuses et vraies, subitement frappantes, évanouies aussitôt, que crée ou que révèle un jeu de physionomie, un regard, une note de la voix » — comme aussi cette nuance légère, mais nette, par où diffèrent deux êtres aussi analogues que ces deux-là :

Il n'y avait, après tout, entre le sentiment patriotique du fils et celui du père, qu'une différence de proportion ou d'intensité ; mais Philippe, dès le premier jour, flaira une autre dissemblance, qu'il devina d'abord fondamentale : car elle s'accusait dans toutes les pensées de Rex, dans ses expressions, dans sa méthode et jusque dans sa manière d'être. Aux instants mêmes où ils s'accordaient le mieux, il semblait que la partie de Rex fût transposée : l'harmonie ne cessait point d'être parfaite, mais n'arrivait jamais à être à l'unisson [...]. La cause de cet accord dissonant [...] lui apparut un jour que, plus particulièrement agacé de la sentir sans la comprendre, et désespérant de la saisir jamais, il fit soudain comme un effort de cœur plutôt que de pensée [...] et ainsi lui fut révélée, chez le fils de son intelligence orgueilleuse, l'étrange, l'alarmante prédominance de la sensibilité.

(M. Hermant ajoute que le mot est pris ici dans « le sens quasi sacré qu'on lui attribue aujourd'hui », et

(1) Je crois devoir répéter que le « bergsonime » courant dont il est ici question est à la véritable philosophie de Bergson ce que le « renanisme » est à celle de Renan.

non au sens purement humain qu'il avait au dix-huitième siècle).

Il faudrait citer encore ces pages du chapitre XIII où Philippe lit le manuscrit que son fils lui a laissé avant de partir pour rejoindre son régiment, et où l'auteur marque si bien en quoi le père sent que le talent de son enfant est ensemble parent et différent du sien :

> ...Il était plus fier que Rex eût écrit cette page qu'il n'eût été fier de l'avoir écrite ; et en même temps il sentait comme il l'eût écrite autrement.
>
> Il l'étudiait, près de surprendre l'un des secrets de leur malentendu, qui dès lors n'était plus un malentendu. Il lui semblait, en la relisant, comprendre enfin des théories qu'il avait entendu développer, avec une inutile âpreté d'école, par des écrivains plus jeunes que lui : [...] que tout artiste doit tendre à se rapprocher de l'objet qu'il interprète, jusqu'à se confondre et s'identifier avec lui ; que, par exemple, un violoniste qui exécute bien une phrase musicale n'est qu'un virtuose, mais « quand tout cela aura fini par disparaître, quand la phrase de violon, de chant, ne fera plus qu'un avec l'artiste entièrement fondu en elle, le miracle de l'art se sera produit » (1).

Et cette esthétique « bergsonienne », qui implique le souhait que l'art soit la vie elle-même et que l'artiste se place « à l'intérieur » de son sujet, qu'il le vive, qu'il soit ses personnages, au lieu de les juger ;

(1) Ces dernières lignes, citées par M. Abel Hermant, sont de M. Marcel Proust, qui a repris cette thèse (elle lui est chère) dans l'attachante préface qu'il a mise aux *Tendres Stocks* de M. Paul MORAND.

qui suppose le dédain de tout ouvrage critique et intellectuel, de tout roman d'analyse, de toute apparition de l'entendement dans l'œuvre d'art — enfin cette adoration de « la vie », telle aujourd'hui que l'on ne dit même plus, pour la louer, qu'une œuvre est *belle*, mais qu'elle est *vivante* (et en prenant ce mot dans son sens le plus étroit, en voulant signifier non pas que l'œuvre a cette vie éternelle des œuvres d'art, mais seulement que ses personnages paraissent vivre) — cette esthétique qui est celle de Marcel Proust comme de Jean Giraudoux, et, pour prendre des œuvres d'hier, de Jacques Chardonne, auteur de l'*Epithalame* (1), comme de Paul Géraldy, dont on applaudissait la semaine passée *Aimer* aux Français ; — cette esthétique « bergsonienne » qui est celle de la génération du fils de Philippe — elle est exactement le contraire de l'esthétique classique, qui est celle de Philippe et d'Abel Hermant.

***

Voyez comment l'auteur du *Crépuscule tragique* procède.

Chez lui, les faits sont vraiment fonction des sentiments intérieurs de ses héros. Il procède du dedans au dehors (autant que possible, bien entendu, car c'est enfin un roman qu'il fait). Il faut bien qu'il pose

(1) Voir ci-dessous, p. 154 et suiv.

d'abord quelques faits concrets, et il les invente saisissants ; mais il passe aussitôt au commentaire, à l'analyse psychologique, et n'allègue d'autres faits que pour autant qu'ils sont nécessaires à l'action ou en manière d'exemples, pour justifier en quelque sorte ses considérations intellectuelles. Où cela est le plus frappant, c'est dans les conversations : il n'en donne même pas les répliques ; le plus souvent, il se borne à les analyser ; il nous les montre de l'intérieur, pour ainsi dire ; les contours concrets n'en sont marqués que le moins possible : c'est justement l'opposé de l'art du théâtre. Mais jusque dans ses descriptions, qui sont d'ailleurs réduites à l'essentiel, il procède de la sorte. Voyez l'hôtel de la princesse Tverskoï : sa forme nous est indiquée de la façon la plus schématique possible ; tout de suite, on nous en fait la théorie, on nous en donne le sens intelligible ; c'est à notre intelligence qu'on s'adresse ; c'est par elle qu'on nous en suggère les apparences sensibles. Rien de moins « bergsonien » qu'une telle manière ; rien de moins conforme à notre littérature de femmes, d'émotion pure ; et rien de plus classique. M. Abel Hermant est le classicisme même.

L'art moderne du roman a des procédés exactement opposés, depuis Flaubert. Le suprême raffinement, c'est, au contraire, de supprimer toute intervention de l'intelligence, de ne s'adresser qu'à notre sensibilité, et de suggérer la psychologie des héros en nous contant seulement leurs actes et leurs paroles. Na-

guère on nous indiquait aussi les décors ; aujourd'hui on les supprime : l'atmosphère doit nous être suggérée par les gestes, les actes et surtout les mots des personnages. L'*Epithalame* est à peu près tout entier en dialogues. Voilà cet effort de l'art pour s'identifier à la vie dont nous parlions tout à l'heure, pour devenir la vie même. Si l'on en avait la place, il faudrait montrer en détail comment M. Chardonne (puisque c'est lui que j'ai choisi en exemple) aurait traité la scène de la première visite de Philippe, accompagné de son fils, chez la comtesse de Chézery. M. Hermant dit :

> La conversation, qu'il fallait bien souffrir qu'elle dirigeât, ne donnait lieu à aucune profession de foi et n'était pas seulement d'une banalité, mais d'une puérilité inconcevable. Selon ses procédés ordinaires, la comtesse interrogeait le nouveau venu, en outrant encore sa niaiserie ; et elle posait à ce grave jeune homme des questions que l'on rougirait de poser à un enfant sans conséquence. (Etc.)

Mais il ne prend pas la peine de nous dire lesquelles : pas une réplique n'est énoncée, formulée ; on ne nous donne que le sens intellectuel de la conversation. — Eh bien, songez ici à ce qu'aurait fait l'auteur de l'*Epithalame* : comment il se serait appliqué, au contraire, à nous fournir les demandes et les réponses mêmes, et à ne nous fournir que cela, en excluant précisément ce commentaire intellectuel qui est l'essentiel pour M. Hermant ; à leur donner toute la vraisemblance possible, en même temps qu'il aurait su les rendre significatives et caractéristiques, au besoin

par leur insignifiance même ; mais surtout avec quel soin il aurait supprimé tout ce qui, pour le classique auteur du *Crépuscule tragique,* est justement le principal.

***

...Il faut se borner, mais non pas sans signaler encore, brièvement, un autre trait du classicisme de M. Hermant : c'est que sa psychologie n'est nullement cette psychologie en quelque sorte étroite et pratique, simple exposé en termes théoriques des motifs, des actes des personnages ; ou plutôt elle est cela tout d'abord, mais de plus on y voit constamment paraître le souci de rapporter tout cas particulier au général, soit pour montrer qu'il rentre dans la loi commune ou qu'il est exceptionnel. M. Hermant, comme nos classiques, songe à l'Homme en regardant les hommes, et il a, dans sa psychologie, quelque chose de cartésien. Et comme il a naturellement l'esprit philosophique !

Enfin, notez encore que la seule partie sentimentale du *Crépuscule tragique,* c'est l'étude de l'amour paternel, et conçu de la manière la plus élevée : car ce dont Philippe se préoccupe davantage, c'est de l'hérédité intellectuelle de son fils, de la filiation de son intelligence. On imagine à peine comment un de nos modernes — à qui les êtres semblent d'autant plus intéressants qu'ils sont moins conscients, ou qui du moins considère de préférence ce qu'ils ont en eux de plus instinctif — aurait pu se proposer ce haut sujet.

Et si j'ai donné l'impression que M. Hermant l'a traité sans émotion, c'est que je me suis bien mal exprimé. Il faut plaindre les pauvres âmes dont l'imagination et la sensibilité sont si peu actives qu'elles ne sauraient être touchées par une traduction intellectuelle des sentiments, et qui, sous une expression simple, pure et nue, sans points d'exclamation, sans épithètes voyantes, sans « tziganerie », ne savent pas découvrir tant de tendresse contenue, — et le plus profond amour de la patrie. Je l'avoue sans fard : pour moi, le classique Abel Hermant est un des maîtres les plus originaux ensemble et les plus vigoureux de ce temps.

DES ROMANS

I

« L'AMOUR ET LE SECRET » (1)

23 octobre 1920.

M. André Beaunier a écrit deux comédies seulement, mais on sent bien qu'il en aurait pu faire beaucoup d'autres, car il est remarquable que ses romans traitent souvent des sujets qui sont aussi bien des sujets de pièces que des sujets de contes. Où cela paraît le plus clairement, c'est dans la *Fille de Polichinelle :* là, il n'y aurait qu'à appeler *indications de scènes* les fragments de récit qui séparent et enchaînent les dialogues, et l'on aurait une pièce toute écrite. Pour que *l'Amour et le Secret* en devînt une, il faudrait refondre l'œuvre entièrement, car le sujet en est développé et traité tout à fait narrativement ; mais il pourrait très bien devenir celui d'une comédie dramatique et prêter aux effets de théâtre les plus sûrs... Vous allez voir.

Le rideau se lève sur la terrasse fleurie d'un grand

(1) Roman par André Beaunier (Flammarion, édit.).

jardin qui, par de longues allées, descend jusqu'à une vallée normande. Jacques, Jenny, Mathieu et les Durny causent ; ils causent très brillamment ; ils discutent de la vertu d'une certaine Juliette : les uns la nient, Jenny, au contraire, la défend en s'énervant un peu. Alain arrive sur la terrasse au moment où la causerie s'aigrit légèrement : « De qui donc parlez-vous? — Ah ! répond Mathieu Landin, je te le donne en mille. — De qui? — De Mme Récamier. » Alors la conversation continue un instant sur le même ton ; puis, une jeune femme survient : « Bonjour, Juliette ! » dit Jenny en lui tendant les bras. Vous voyez l'effet excellent.

Mais j'ai oublié de donner la liste des personnages. Ils sont peu nombreux, car le drame est très serré. Ce sont : Jacques Fontaille, peintre illustre ; sa femme Jenny ; le fils que celle-ci a eu d'un premier lit, Alain d'Ervise, 24 ans (cela donne à Jenny 42 ou 43 ans, et Jacques a onze ans de plus qu'elle) ; Juliette, jeune veuve, 27 ans environ ; Pierre Durny, égyptologue mûr et sa femme « sans reproche et sans bonté » ; et, enfin, Mathieu Landin, contemporain de Jacques, qui remplit le rôle indispensable de confident, et en quelque sorte de chœur.

Je l'ai déjà dit ailleurs, je sais bien ; mais j'en suis si frappé... Jadis, jusqu'aux romantiques, quand le roman était un genre littéraire qui manquait tout à fait de prestige, n'en écrivaient que ceux qui, débordant de ce genre d'imagination qu'il exige, ne pouvaient

pour ainsi dire pas faire autrement. Depuis le triomphe de l'école de Flaubert principalement, l'opinion a changé du tout au tout : le roman, genre autrefois assez décrié, constitue à nos yeux à peu près tout l'art littéraire (en prose). Au dix-huitième siècle, Fontenelle, Buffon, Montesquieu, etc., passaient pour des artistes d'une classe bien supérieure à celle de Le Sage ou de l'abbé Prévost. Aujourd'hui, tout au contraire, c'est la *Pluralité des mondes*, l'*Histoire naturelle* et l'*Esprit des lois* qui nous sembleraient ne rentrer qu'à peine dans la littérature d'art et nous refuserions presque à leurs auteurs le nom d'artistes que nous accordons d'emblée à celui du moindre conte ou du moindre « acte en prose ». N'est-il point même admis qu'il n'est pas de *création* en dehors de la création romanesque? D'un côté on range « les créateurs », auxquels on oppose, de l'autre, « les critiques ». Les premiers seuls « créent de la vie », dit-on, comme si « la vie » c'était seulement l'aspect extérieur du monde, et comme s'il n'y avait pas autant de vie dans l'œuvre d'un Renan ou d'un Taine que dans celle d'un Balzac ou d'un Flaubert ! Mais c'est ainsi, et il ne faut donc point s'étonner si beaucoup d'écrivains qui ne sont rien moins que des romanciers et des dramaturges ; qui sont des philosophes, des historiens, des penseurs, et, en un mot, des esprits critiques ; qui ont conscience d'un grand talent ; qui estiment donc que leur place est au premier rang et qui veulent que l'opinion publique la leur accorde ; ou qui peut-

être partagent les préjugés courants au sujet des « créateurs » et des « critiques », écrivent, tel Jules Lemaître, des romans et des pièces qui sont plutôt des produits de leur volonté et de leur habileté technique, des œuvres de métier enfin, que des ouvrages de romanciers ou de dramaturges nés et vraiment inspirés.

D'ailleurs, pour se délasser de faire parler et agir des personnages dont le caractère et l'intelligence sont généralement peu élevés, il est rare qu'ils résistent au plaisir de lâcher la bride de temps en temps à cet « esprit critique » qu'ils ont. Le procédé le plus simple, c'est l'intervention personnelle de l'auteur qui interrompt l'histoire pour la commenter ; mais nous n'aimons plus beaucoup cela. Alors on a eu l'idée d'introduire dans le récit ou le drame un héros chargé de penser et de dire toutes les idées et les considérations que les événements du livre et le spectacle de la vie inspirent à l'auteur. Anatole France, qui est voluptueux, ne s'est jamais refusé ce soulagement de faire discourir un héros aussi intelligent que possible. Dans ses romans, il y a toujours un Sylvestre Bonnard, un Jérôme Coignard ou un Bergeret, afin que nous ne soyons pas privés de la sagesse souriante qu'a eue Anatole France jusqu'à sa conversion à la plus sectaire et la plus tyrannique des religions, qui est le socialisme, et que même depuis lors il a souvent retrouvée. Et dans l'innombrable série des romans influencés par lui, jamais ne manque, non plus, quelque vieux monsieur abondant (parfois trop) en propos

sceptiques, érudits et fleuris. Mais ce vieux monsieur n'a pas beaucoup de couleur à l'ordinaire : comme il n'est que le porte-parole de l'auteur, celui-ci néglige de lui donner le moindre caractère moral ou psychologique. M. André Beaunier ne s'est pas refusé d'accorder à Mathieu Landin, son « confident », une intelligence et un esprit délicieux, mais il l'a bien caractérisé, et il faut l'en féliciter. L'égoïsme délicat de ce vieil amateur d'art et de vie sont indiqués d'une façon charmante (voyez p. 35, 36, 80, 106), et je ne veux pas faire ici une apologie de l'égoïsme (j'aime mieux renvoyer au prince de Ligne et à beaucoup d'autres), mais il faut avouer que chez les Mathieu Landin, c'est un défaut bien confortable. (Il est vrai que celui de Jacques Fontaille, homme un peu grossier, est tout à fait choquant et intolérable : tant c'est la qualité de l'âme de chacun qui fait exclusivement l'agrément ou l'incommodité de ses vertus et de ses vices.)

Ce Mathieu si fin, on n'est pas toujours de son avis, cela va de soi. Il est sceptique, un peu à la façon de Pascal, car son scepticisme l'incline vers la foi, mais un peu aussi à celle de M. Bergeret, car il ne croit pas tout à fait, si je ne me trompe (voir son dialogue avec le curé, à la fin), et il n'a aucune désespérance ou amertume, ni surtout aucun souci d'apostolat. Est-ce que ce ne sont pas exactement des jeux à la Bergeret, sinon à la Jérôme Coignard, des propos comme ceux-ci :

Je crois à deux ou trois choses principales. J'ai des croyances ; je n'en suis pas fier : j'en suis content. Mais je n'ai pas d'opi-

nions : ça, je l'avoue ! et, si je ne m'en vante pas, c'est que je suis bien élevé. Parce que, les opinions, il n'y a pas de peste plus dangereuse ! Tout le désordre vient de nos opinions. (Etc., etc.)

Tout de même, cela date un peu, ces coquetteries... Ah ! je vais discuter : je sens bien ma lourdeur ! Mais pensez-vous vraiment que ce sont nos opinions et point nos croyances qui nous empoisonnent la vie? C'est bien plutôt le contraire. Ce n'est pas la philosophie, mais la foi qui a toujours persécuté. Une opinion n'est dangereuse que lorsqu'elle est devenue article de foi, une philosophie que lorsqu'elle est devenue une religion ; et le malheur, c'est que nous ayons cette fâcheuse tendance à transformer inconsciemment nos conclusions en croyances. Le mysticisme et l'intolérance qu'il engendre, voilà « la peste la plus dangereuse ». Et puis, quoi ! nous en avons assez d'entendre mépriser intelligemment l'intelligence et la raison, avec mille grâces... Mais revenons à la pièce qu'on pourrait tirer du livre.

Vous pensez bien que je ne vais pas vous la conter scène par scène. Au premier acte, « l'exposition » s'achève, tranquillement, et l'on voit qu'Alain est amoureux de Juliette ; il le lui dit en plusieurs fois, mais il me semble qu'on serait forcé de condenser cela ; il le lui dit donc fort bien, de cette façon : elle lui demande pourquoi il aime tant le passé, la réplique part : « Parce que je vous y aimais déjà. » Elle lui fait une gentille révérence et ne paraît ni étonnée ni

fâchée. Elle est très en beauté, ce jour-là. Tout le monde la complimente, et le peintre veut commencer tout de suite un portrait d'elle. Mais elle demande à Alain de rester avec eux afin de prendre un croquis en même temps que Jacques la peindra. Bientôt celui-ci prie son beau-fils d'aller demander de l'orangeade et du thé. Et alors il se passe brusquement ceci qui est saisissant. Le peintre dépose sa palette et ses pinceaux.

Il avança d'un pas ou deux vers Juliette et il lui dit, d'une voix qui s'étranglait dans son gosier :

— Vous rappelez-vous, Juliette? Juliette, Juliette, vous rappelez-vous?

— Mais non, fit-elle en sursaut.

Il adoucit sa voix et répéta confusément :

— Juliette, vous rappelez-vous?

Et le rideau tombe sur ce bon effet de surprise et de mystère.

Deuxième acte. Le lendemain Jacques est d'une humeur massacrante : il déclare qu'il renonce au portrait. Et Jenny commence à se dire : « Qu'est-ce qu'il y a? », et à le dire à Mathieu qui s'efforce de la rassurer, non sans montrer le scepticisme spirituel et attendri que vous savez d'avance. Puis Juliette arrive pour passer, comme chaque jour, l'après-midi chez les Fontaille. Et Jacques, sorti de son atelier et saisi d'enthousiasme, parle peinture avec une passion magnifique et une chaleureuse éloquence.

Comme de juste, ce qu'il expose, ce sont les idées

de sa génération. Il est impressionniste pur ; il ne semble même pas se douter que l'impressionnisme commence à « dater » un peu : c'est de son âge. Il dit qu'il ne faut pas la moindre littérature dans un tableau, pas la moindre idée ; il ajoute que la peinture est païenne, qu'elle est « bête », et tout ce que vous imaginez. C'est exactement contre les doctrines de la génération de Fontaille que se fait aujourd'hui la réaction cubiste, qui est en somme une réaction intellectualiste (ne pas confondre ce qu'on appelle la littérature cubiste avec le cubisme des peintres : c'est assez exactement le contraire). J'ai horreur des idées qu'exprime Fontaille, et je n'admets pas sans peine que l'on doive faire le portrait de M. Bergson, par exemple, comme on ferait une nature morte ; mais, en fait, la peinture impressionniste a de grands mérites, tandis que j'ai horreur (jusqu'à présent) des « tableaux » de ces cubistes dont les idées me semblent en partie louables : si bien que je me sens embarrassé. Et peut-être Jacques et Juliette (qui se joint à lui) ont raison de protester contre ce désir actuel de tirer de la peinture des sensations musicales et de la musique des impressions pittoresques, et de ne plus vouloir considérer chaque art, mais l'Art — désir qui caractérise fort bien notre esthétique belphégorienne et qui s'accorde avec la philosophie à la mode. Mais quand Juliette ajoute :

Aujourd'hui, les littérateurs, qui font abus de pittoresque et recherchent les sonorités verbales, empruntent les moyens

de a peinture et de la musique. Ce n'est pas à recommander On ne faisait pas ça autrefois. Lisez *la Princesse de Clèves* ou *Candide* : c'est tout à fait sans couleur et sans mélodie ; c'est de la littérature.

— alors, je ne suis plus du tout de son avis, car la littérature imite toute la vie et donc tous les arts ; elle comprend tout, jusqu'à la science quand celle-ci est belle ; et, si elle ne s'y est pas toujours autant efforcée qu'aujourd'hui, elle a toujours voulu avoir de la couleur et de la mélodie : lisez Rabelais, lisez les *Oraisons funèbres*, voilà de la musique ; lisez les *Caractères*, lisez *Télémaque*, lisez Chateaubriand, voilà de la musique et de la peinture ; et la poésie n'est-elle pas musique toujours et nécessairement?

Tout le monde, cependant, sent Jacques Fontaille « enflammé d'une ardeur qui lui venait de Juliette ». Jenny n'est pas jalouse, mais « comme un peu dégoûtée d'une façon irréfléchie ». Alain souffre de voir son beau-père briller et peut-être ne pas déplaire ; il s'énerve et, à la première ombre de prétexte, il éclate et dit des choses sèches et presque impolies à Jacques qui lève les bras au ciel, se pose en victime... Et la lune étant apparue, Alain, comme chaque soir, reconduit Juliette chez elle et il en obtient un aveu et quelques baisers. Jacques les épie. Ayant quitté Juliette, Alain l'aperçoit ; et Jacques sait qu'il a été vu. Sur ce jeu de scène, le rideau tombe.

Troisième acte. En scène, les Durny et Mathieu. Le caractère de Mme Durny est très finement vu ; ce n'est

pas une peste, mais elle n'est pas bonne ; elle est curieuse et légèrement malveillante. Elle annonce à Mathieu qu'elle et son mari partent aujourd'hui même sous un prétexte quelconque : « Allons, fin comme vous êtes, et si clairvoyant, vous ne voyez pas que la maison de notre amie est bouleversée? » Mathieu proteste faiblement. La scène est toute faite... Mais il faut me hâter : je n'ai plus de place ; je résume en deux mots la fin. Grande scène d'Alain et de sa mère. Grande scène de Jenny et de Jacques : il s'oppose au mariage d'Alain avec Juliette, et il ne sait pas dire pourquoi, et Jenny le devine. Elle souffre ; elle se confie à Mathieu, qui l'aime. Alors celui-ci va trouver Jacques, et c'est la grande scène finale de l'acte : Jacques, pressé, avoue qu'il aime Juliette, menace obscurément en recommandant qu'on ne le pousse pas à bout, puis dit ceci qui est finement et tristement vrai :

Que veux-tu? J'avais passionnément aimé Jenny. Cela durait, je te l'ai dit, depuis dix ans. J'avais passionnément désiré qu'elle fût libre : elle ne l'était pas ; je l'attendais. Tu sais ce que c'est, que d'être amant? C'est d'attendre ! A chaque rendez-vous, on attend ; et l'on attend au jour la journée : on y perd son temps, et puis son désir. On ne travaille plus ! Un artiste qui ne travaille plus est un homme fini... Bref, au bout de dix ans, j'attendais encore Jenny : je ne l'attendais plus comme d'abord.

Et dans le Midi, où il faisait un portrait, il a rencontré Juliette ; ils se sont aimés ; elle a été sa maîtresse. Et il l'aime à nouveau passionnément. Et, pour empêcher ce mariage, il dira tout, il le criera ; peu lui

importent Jenny et les autres : il est à moitié fou. Mathieu, lui, pense à Jenny, aussi aux autres, et le supplie de n'en rien faire. Il empêchera ce mariage. Comment? Il n'en sait rien. Jacques promet d'attendre jusqu'au soir.

Et maintenant, je vois très bien ce que les critiques reprocheraient au quatrième et dernier acte de M. Beaunier. Ils lui diraient : « Vous avez amené une situation tragique, et l'on n'imagine pas du tout comment elle va se dénouer : on attend avec curiosité, avec angoisse votre dénouement. Et voilà que vous avez choisi le plus facile : Jacques meurt subitement d'une congestion, ce qui arrange aisément tout. » Et Francisque Sarcey dirait encore : « Au fond, on n'est pas absolument sûr que Jacques n'ait pas menti en disant que Juliette a été sa maîtresse ; peut-être, il exagère... Je pense bien que c'est exprès que M. Beaunier laisse planer ce léger doute ; mais il a tort. Les hommes et les femmes qui nous entourent dans la vie, et même ceux qui nous aiment et que nous aimons le plus, on n'est jamais sûr de comprendre tout leur secret, même quand ils nous le racontent, surtout, parfois, quand ils nous le racontent ; nous sommes les uns aux autres toujours un peu énigmatiques. Au contraire les personnages inventés : l'on raisonne d'eux avec sécurité, et c'est la grande supériorité du théâtre sur la vie. Le public ne veut pas s'en aller en doutant encore... »

Mais, Dieu merci, *l'Amour et le Secret* est un roman et non pas une pièce. Cela nous vaut mille détails de

caractères, mille mouvements d'âmes, beaucoup trop compliqués et trop fins ou imprévus pour être rendus sur une scène des boulevards, et dont il m'a été impossible de souffler mot. Il vous faudra lire le livre. Tant mieux pour vous.

II

« LA CHAIR ET LE SANG », « PRÉSÉANCES »

1921.

Il suffit d'ouvrir un des livres de M. François Mauriac pour s'assurer qu'il est un esprit « distingué ». Mais que faut-il au juste entendre par là?

Ce n'est pas facile à dire. Sans doute un esprit qui se distingue du commun, mais il en est bien des façons. Il n'y a pas de distinction sans intelligence, mais l'intelligence même ne suffit pas et l'on sait d'assez bons penseurs qui ne sont pas distingués si peu que ce soit. Il y faut encore une extrême culture, de la curiosité sans indiscrétion, quelque ironie, non pas trop obstinée (quelle vulgarité !) mais du moins cette petite pointe d'amertume secrète que donne une sensibilité très délicate et facilement offensée ; une facilité à se dégoûter et donc la haine des pensées trop aisées ; surtout de la finesse et de la noblesse ; non point de sécheresse, ni au contraire trop d'expansion ou de laisser-aller ; pas de soin trop apparent du vêtement de la pensée, j'entends du langage : foin de ces effets voyants ! —

bref un certain équilibre de la sensibilité et de l'intelligence, moins naturel peut-être que voulu, que maintenu par la volonté consciente ; en un mot de la tenue, avec une riche nature. M. François Mauriac est un esprit très distingué.

Aussi a-t-il une horreur naturelle, je ne dirai pas de la banalité et de la vulgarité (cela va de soi), mais des voies explorées : son originalité est savoureuse. Elle l'est parce qu'elle réside dans l'invention beaucoup plus que dans l'expression. Certes on ne saurait les dissocier absolument, et il faut bien qu'une « pensée » vraiment neuve se manifeste sous une « forme » fraîche. Mais de combien de nos jeunes écrivains actuels on pourrait dire que toute leur originalité consiste en une certaine bizarrerie, et purement extérieure ! Ce n'est point là le cas de M. Mauriac : nul ne se pique moins que lui d'une forme d'art singulière ; seulement, aucun trait des héros et des fables qu'il invente n'est jamais facile et « déjà vu ». Dans une belle statue, il n'est pas une ligne qui ne soit expressive, vibrante de sens et de sentiment, bref qui indiffère ; ainsi les héros de M. Mauriac, même les moins réussis. Et sans doute cette valeur des moindres lignes d'une sculpture n'est pas la seule condition de sa beauté ; il en est d'autres ; mais elle en est une des conditions nécessaires. Le jour où M. Mauriac aura trouvé le moyen, non seulement de nous atteindre, mais de nous atteindre constamment au plus profond, et de nous faire dire, non seulement : « Comme c'est intéressant ! » mais : « Comme

c'est essentiel ! » — où il aura su élire toujours le plus important, le principal, le plus humain, bref composer (intérieurement et extérieurement) de cette façon mystérieusement sûre qui est celle des plus grands artistes, — alors il aura écrit un beau livre. Il est de ceux qui en ont l'étoffe, j'en suis persuadé, et à qui il n'en a manqué encore que la façon.

Fait de la sorte, M. Mauriac n'est pas de ces gros et puissants romanciers qui peignent à tour de bras la vie courante, digne à leurs yeux de tout intérêt pour ce seul motif qu'elle est « la vie » — mots sacrés par lesquels on veut aujourd'hui tout justifier et où tient tout le *credo* de notre époque, — et qui ne se proposent d'autre dessein que de copier avec toutes les ressources de l'art ce qu'il y a de plus « quotidien » et ordinaire autour de nous. Il choisit, et volontiers le délicat, voire le rare et presque l'exceptionnel ; jamais on ne vit auteur plus éloigné du réalisme naturaliste, et en cela il est bien de sa génération. Car ce n'est pas qu'elle soit plus intellectualiste que les précédentes, je crois, et qu'elle ait perdu cette admiration exclusive des naturalistes pour l'instinct, leur conviction que le plus beau, le seul sujet de l'art, ce sont les êtres et les milieux les plus élémentaires, les plus étroitement commandés par l'inconscient — bien au contraire, — seulement elle est plus curieuse des forces spirituelles que des réalités matérielles. M. Mauriac, lui aussi, a été des jeunes gens d'Agathon, avant la guerre : il est bien loin de l'intellectualisme. Mais il n'estime

pas que les caractères perdent de leur valeur esthétique à être ceux d'êtres raffinés ou d'une nature élevée. Il prête volontiers à ses personnages préférés de l'intelligence et de la délicatesse, et à tous, sans exception, il attribue une vie intérieure assez intense. Ils ont au moins une âme capable, sinon de comprendre du moins de calculer, et le plus souvent de croire, — — voire capable tout ensemble d'intelligence, de foi et aussi de vice, ingrédients dont il étudie les effets réciproques... Ce M. Mauriac ne se refuse rien.

C'est qu'il est de culture profondément catholique, et il n'en est pas de meilleure pour un romancier psychologue. Quelle est sa religion, je n'en sais rien, et cela ne me regarde pas ; mais qu'il soit, pour ainsi dire, catholique de nature, il faut le noter ici, car cela explique un côté de son talent. On croirait en effet qu'il ne conçoit guère que des âmes, même très vulgaires, puissent exister à peu près mécaniquement ; du moins il n'en a jamais peint de semblables. Tel est pourtant le cas d'une foule de nos contemporains qui, étant déchristianisés et n'ayant d'autre part aucune activité intellectuelle, sont privés au total de vie intérieure (et cela explique peut-être la littérature naturaliste). Au contraire, les héros de M. Mauriac, jusqu'aux plus sots, ont tous une existence morale : aussi sont-ils aisément accessibles, à l'occasion, aux sollicitations de la foi. Un esprit véritablement *a-religieux* et sans besoins mystiques, il semble que M. Mauriac n'imagine pas seulement cela : il y a pour lui des aveugles par

accident, mais non pas d'aveugles-nés. Ou s'il l'imagine, cela le dégoûte si fort, — au moins cela l'intéresse si peu, qu'il ne tient pas à y penser. Il a montré des personnages intelligents qui étaient démunis de foi, mais non pas d'inquiétude, et qu'une âme puisse manquer de trouble mystique, on sent bien que cela lui paraît invraisemblable. Non, il n'est pas intellectualiste ! L'intelligence (dont il est lui-même bien doué) a pour lui la valeur d'une sorte d'ornement de l'esprit, d'ailleurs délicieux ; mais elle n'a qu'une importance assez faible dans l'estimation qu'il fait de la valeur totale des êtres. Et c'est là une excellente manière de penser, — pour un romancier, naturellement.

***

La Chair et le Sang n'est pas un roman parfait, ni même, peut-être, très bien réussi, mais c'est un roman de bonne qualité. Aucun des personnages n'en est banal, et tous, jusqu'à ceux de l'arrière-plan, sont soigneusement caractérisés. Mais on s'attachera surtout à Edward et May Dupont-Gunther. L'un et l'autre, le frère et la sœur, se ressemblent malgré la diversité de leurs sentiments et de leurs destinées. Ils sont intelligents, sensibles, artistes, égoïstes à miracle et — c'est là ce qui les rend inconfortables — très faibles. May s'étant éprise du religieux Claude qui n'est point de sa classe, elle lui échappe presque malgré elle et parce qu'on lui force la main, mais elle n'échappe

pas au mysticisme. Edward cependant, « collé » avec une femme qu'il n'aime pas, qu'il méprise, est littéralement écrasé par cette vulgaire mais vigoureuse nature, qui le réduit en se jouant et, l'ayant quitté, puis isolé de tous ses amis par d'adroits propos, l'amène au suicide. Bien que moins originale et moins inventée, cette Edith Gonzalès, femme de lettres sans talent mais pleine d'entregent, qui par là réussit à merveille, est assez bien dessinée. Sa masseuse de mère est comique. Et des principaux personnages, le moins bien venu est peut-être le principal, Claude Favereau.

C'est le fils du jardinier, qui sort du séminaire où il brillait fort, mais qu'il a quitté parce qu'il manquait de vocation ; et l'on sent que M. François Mauriac a été préoccupé d'empêcher qu'il ressemblât si peu que ce fût à Julien Sorel. Claude abandonne donc brusquement une vie relativement intellectuelle, pour retrouver l'existence la plus grossière auprès de son père et de sa mère, dans le milieu le plus opaque de paysans sans lueur : bien qu'on ait pris soin de nous marquer qu'il était demeuré tout à fait populaire de manières et de fond, puisqu'on nous marque en même temps qu'il réussissait dans ses études théologiques et qu'il a passé dès son enfance de longues heures et des journées dans la bibliothèque du château, on ne s'explique pas bien qu'il s'accommode si aisément de sa nouvelle existence toute bestiale, ou au contraire comment, s'il s'en arrange, il peut être intellectuellement et moralement ce qu'il est. Tout cela aurait dû nous être rendu clair au

début. Et peut-être aurait-il fallu montrer Claude plus mystique et moins doué encore d'esprit qu'il n'est : car on imagine parfaitement comment une foi profonde et tous les dons d'apostolat se superposeraient à une nature un peu épaisse et paysanne, mais non une intelligence assez fine. En même temps, l'amitié d'Edward et surtout l'amour de May se concevraient mieux, car d'une part rien n'est moins séduisant pour des âmes de cette qualité qu'une demi-intelligence, ni ne le serait davantage qu'un mysticisme puissant.

C'est la curiosité qu'il a des valeurs morales et, pour ainsi dire, du poids total de l'âme, qui donne aux romans de M. François Mauriac leur intérêt. Pour mieux nous les faire sentir, il ne craint pas de situer ses personnages dans un monde assez superficiel, comme un savant place ses cobayes d'expérience dans une ambiance spéciale pour mieux les étudier. On ne saurait dire qu'il les sort tout à fait de la réalité ; mais volontiers il ne conserve de cette réalité que certains traits propres à produire les réactions qui lui importent. Le milieu où se passait *la Chair et le Sang* était assez étrange : le moins qu'on en pût dire, c'est qu'il n'était pas commun. *Préséances* se déroule dans un milieu beaucoup plus rare encore, impossible même, et tout conventionnel. Nous sommes de plus en plus loin des naturalistes. D'ailleurs il semble qu'il y ait chez les romanciers, en ce moment, une tendance à styliser *la vie*, chacun à sa façon. M. Henri Lavedan,

par exemple, dans *Gaudias*, ou M. Maurice Larrouy dans *Rafaël Gatouna*, stylisent dans le romantisme pittoresque, si l'on peut dire, à la façon de l'auteur des *Misérables*. M. François Mauriac stylise dans la psychologie, la vie intérieure. Cela n'a évidemment aucun rapport...

III

« LE DANGEREUX JEUNE HOMME », « ÉLISE » (1)

12 février et 6 août 1921.

M. Boylesve est ensemble l'auteur de *Mademoiselle Cloque*, de *la Becquée*, de *l'Enfant à la balustrade*, de *Mon amour* et du *Meilleur ami*. Il a composé des romans de mœurs et de caractères, et des romans de sentiment. Et c'est pourquoi ses histoires d'amour sont bien situées dans l'espace et dans le temps ; c'est pourquoi leurs personnages ne sont pas des héros de poèmes et de tragédies, débarrassés de tous soucis matériels, mais des hommes et des femmes d'aujourd'hui, qui ont nos préjugés, qui pensent même au « monde » et aux convenances ; car ce n'est pas la passion à l'état pur qu'il isole et étudie, comme un Racine ou un Benjamin Constant, la passion qui ne rencontre d'autres obstacles que ceux du cœur, mais la passion gênée à l'occasion par mille considérations

(1) Calmann Lévy, édit.

inférieures, par les nécessités de la vie sociale. Et de même qu'il demeure le romancier des mœurs dans ses romans d'amour, de même il reste « psychologue », je veux dire préoccupé avant tout de l'âme, jusque dans ses tableaux de mœurs. Cela donne à son réalisme une couleur particulière. D'abord cela l'incline à peindre certains milieux qui ne sont pas ordinairement ceux que représentent les écrivains curieux comme lui de la société, ou tout au moins à ne pas rechercher les mêmes effets que ceux-ci. Un Zola, un Maupassant, un Gaston Chérau sont attirés par des milieux sociaux généralement peu connus, par des caractères très tranchés et extérieurement colorés : ce sont les mineurs, les paysans, c'est un M. Aristide, une Valentine Pacquault qu'ils nous dessinent. Mais comment un esprit, attaché comme M. René Boylesve à noter jusque dans ses peintures des mœurs les nuances du cœur, la passion de l'amour, les réactions de l'amour-propre et tout ce que les préjugés, les convenances, les traditions familiales et autres apportent à notre psychologie, comment s'intéresserait-il à des héros sans délicatesse intérieure? Il ne lui en faut pas de trop brutaux, de trop simples, de trop hauts en couleur, de trop bas, ni de trop élevés, ni enfin de trop anormaux et exceptionnels. De même ce ne sont pas les milieux les plus populaires ni les plus éperdument « parisiens », bref les plus dominés par l'instinct, qu'il choisira, et non pas davantage les plus étranges ni les plus singuliers. S'il peint une femme, ce sera une honnête femme, non

sans péché parfois, mais capable, au moins, de savoir ce que c'est qu'un péché, et de sentir en elle quelque lutte entre la passion et la morale. La « petite femme » ne triomphe pas plus dans son œuvre que « l'homme de proie ». Il est le romancier très fin de la bonne bourgeoisie française.

C'est encore à ce milieu qu'appartiennent les personnages du *Dangereux jeune homme*, le meilleur de ses recueils de récits peut-être. Ce sont des nouvelles, autrement dit de minuscules romans, plutôt que des contes, et elles sont d'importance et de longueur fort inégales. Mais chacune est fondée sur l'observation d'un trait de mœurs ou de caractères, car M. René Boylesve est en cela fort semblable à Balzac dont (à part les lourds *Contes drolatiques* et les premières œuvres, ensevelies dans un juste oubli) les plus courts récits sont de même nature que les plus longs romans : il est romancier bien avant d'être conteur et c'est la vérité des personnages et des traits qui l'intéresse, beaucoup plus que les « situations » ou même le pittoresque. Il n'a rien d'un écrivain doué pour le roman-cinéma, le vaudeville, le roman policier ou les récits à tiroirs, ne le lui cachons pas.

Donc Mme Mathilde Angibault, qui a cinq enfants et un mari de tout repos, reçoit un jour la visite de son amie Lucie Clamoret. Celle-ci est fort éplorée ; n'a-t-elle pas appris, par hasard, que son mari joue aux courses et qu'il a des liaisons? Entendant cela, Mathilde conçoit un doute sur la fidélité de son propre

époux. C'est absurde : cet Angibault est irréprochable. Mais Mme Angibault ne peut s'empêcher de se mettre à la place de son amie. Et, à écouter chaque jour Lucie lui conter ses malheurs, elle en vient à se persuader que son mari la trompe : mille détails de la vie passée de ce brave architecte lui semblent louches. Lucie divorce ; Mathilde l'accompagne chez l'avoué, vit au jour le jour le procès de son amie. Et ses soupçons grandissent, son inquiétude augmente ; elle ne sait pas dissimuler et son ménage, si uni, devient impossible. Un beau jour elle divorcera, par *Analogie* (c'est le titre de la nouvelle), tandis que Lucie se réconciliera avec son époux fautif.

Ou bien voici M. et Mme Bellambre, qui ne sont pas très bien ensemble. Mme Bellambre tient beaucoup à ce qu'on invite à déjeuner M. de Jeanroy, qu'elle trouve charmant. M. Bellambre y consent à condition qu'on priera également Mme Argyropoulo qu'il juge délicieuse. Ainsi conclu. Et l'on découvre que M. de Jeanroy est un pianiste excellent. Justement Mme Argyropoulo chante comme un rossignol. M. de Jeanroy et Mme Argyropoulo, qui se conjuguent si bien, font de la musique ensemble. Et c'est tellement agréable qu'on les réinvite deux jours plus tard et que, après déjeuner, les Bellambre se trouvent réunis, tous les deux, seuls, dans la pièce voisine de celle où le duo chante et joue, « Madame étendue sur un sofa et agitant nerveusement sa mule, Monsieur tapotant les glaces de la porte-fenêtre illuminée par l'étincelant

automne. » Et ils entendent la voix de leur domestique annoncer à l'étrangère que sa voiture est avancée. « Tiens ! s'écrie Mme Argyropoulo, mais où sont donc passés nos chers hôtes? » Sans les chercher, elle s'en va avec M. de Jeanroy... N'est-ce pas délicieux?

Il n'est pas un de ces récits où ne soit développée ainsi quelque fine et malicieuse remarque. Écoutez la *Niaiserie*. Eugène a horreur des pythonisses. Emma les adore et se fait en secret tirer la bonne aventure par tous les mages et nécromanciennes de Paris. Et un beau soir on lui prédit que son mari ne passera pas l'année. La voilà frappée : justement Eugène doit s'embarquer pour l'Angleterre le lendemain. Bon gré, mal gré, elle lui prouve qu'il est malade : il n'ira pas, manquera une grosse affaire, n'importe. Et elle le soigne, elle le met au régime, si bien qu'il s'attriste, qu'il s'assombrit, et qu'il devient réellement souffrant. Enfin le 31 décembre arrive : il n'est pas mort. Mieux vaut tout lui avouer, pense sa femme soulagée. Ce qu'elle fait. Mais au premier mot, Eugène, qui a cinquante-cinq ans, devient pourpre de colère et tombe frappé d'une congestion.

Ce qu'on ne peut résumer, ce sont les mille détails justes et savoureux qui forment en quelque sorte le décor et qui donnent à ces nouvelles leur atmosphère. J'entends parler de détails concrets, car, bien que les fragments philosophiques et moraux qu'il a publiés depuis quelque temps dans diverses revues, et qui nous montrent son talent sous un jour nouveau, établissent

assez comment il saurait le faire, M. Boylesve n'interrompt jamais son récit par aucune réflexion : il laisse les faits parler eux-mêmes. Il tâche à rendre son style aussi transparent que possible : nulle recherche pittoresque ou musicale de langage ; point de morceaux, point de tableaux de chevalet ; les personnages s'expriment dans leur parler naturel qui, d'ailleurs, est celui de la bonne société à laquelle ils appartiennent. Et chaque sujet est, comme on voit, d'une originalité et d'une richesse extrême... C'est un séduisant recueil de nouvelles que le *Dangereux jeune homme.*

Dans *Elise,* un esprit de révolte contre les préjugés sociaux se manifeste, auquel les lecteurs de M. Boylesve n'étaient pas habitués. Ah ! ce n'est pas, certes, que son œuvre soit jusqu'ici une apologie de la bonne société, — il s'en faut ! Plus d'un de ses romans met en scène quelques victimes des « convenances », soit qu'il nous conte l'histoire d'une jeune fille « bien élevée » ou trop raisonnablement mariée, etc... Mais, encore un coup, M. Boylesve se privait jusqu'à présent de commenter les faits, même sous le masque de l'un de ses personnages ; puis, dans son sujet et jusque dans les détails de son récit, il se gardait de prendre parti et ne manquait pas de faire voir les qualités de la bourgeoisie à côté de ses défauts : il n'y a pas de romans plus impartiaux et moins faits que les siens pour démontrer quelque chose. Dans *Elise,* pour la première fois, il me semble, il s'est prononcé. L'histoire seule de son héroïne fait rudement le procès des

« préjugés » sociaux, de la famille, du mariage, de l'amour, mais voyez les réflexions d'Elise elle-même (p. 128-29, 165-6, par exemple).

Elle sort de ces milieux fort aisés de petite noblesse ou de bonne bourgeoisie, qui ont leurs racines en province, mais qui vivent à Paris. Son père, sa mère, elle ne se cache pas qu'ils sont quelconques, pourtant elle les aime et les respecte (un peu machinalement) ; mais les autres, sa sœur sotte, et surtout ses oncles, tantes, cousins innombrables, le caractère artificiel du lien qui les unit à elle où le cœur n'est pour rien, où le préjugé est tout, elle le proclame. Et avec une remarquable ardeur.

Mariée à un bellâtre qu'elle n'aime pas et qui la trompe, elle le quitte, revient chez les siens, et puis un beau jour, elle tombe amoureuse. L'objet de ses feux n'est point beau, ni jeune, ni brillant, ni distingué, mais c'est un fort brave homme, et il est content de la posséder, il tient à elle ; seulement il est doué d'une de ces épaisses natures sans intuition, qui n'imaginent, qui ne sentent rien du cœur et de la personnalité des autres ; c'est au moral un aveugle-né ; en outre, il ne l'aime pas. Alors il n'est pas indélicat, mais il n'a aucune délicatesse. Au total, il ferait un mari assez confortable pour une femme qui n'aurait à son égard qu'une affection conjugale, sans passion, pour une femme-camarade ; mais Elise l'aime. Il la traite à peu près comme un « cavalier du dimanche » fait un cheval qui a la bouche la plus sensible, et mis au bouton. De plus,

elle souffre tout ce qu'une situation irrégulière fait endurer à une femme bien née. Et c'est une torture à laquelle elle met fin par la mort.

Cela est conté comme M. Boylesve sait faire, par l'énumération de mille petits traits, tous vraisemblables, qui prennent leur plein sens d'être réunis, et par lesquels le récit avance presque insensiblement et sans qu'on s'en aperçoive, pour ainsi dire, enfin qui finissent par créer fortement les personnages et l'action en nous.

Elise est l'histoire d'une passion. L'auteur d'*Elise* est aussi celui de *Mon amour* et du *Meilleur ami* qui sont, je crois, les plus touchantes monographies de passions qu'on ait écrites depuis *Dominique* et *Volupté*. Seulement, dans *Mon amour* et dans le *Meilleur ami*, les personnages dont on expose les désirs et le sentiment, sont des hommes. Dans *Elise*, ce personnage est une femme. Et jamais un écrivain mâle ne décrira d'une façon vraiment précise, circonstanciée et compétente les émotions amoureuses que peut causer un homme, soit qu'il ne les devine, soit plutôt qu'il éprouve à les imaginer quelque gêne. Pourquoi et comment un homme plaît, exactement, c'est ce que nous ignorons, et c'est peut-être ce que nous ne tenons pas à savoir très précisément. A la rigueur nous pouvons imaginer une sensibilité de femme, mais une sensualité — c'est trop différent. Voyez dans le *Meilleur ami* cette note délicieuse, que j'ai déjà citée jadis :

Il me sembla que Bernerette en s'agitant, abandonnait tous les mouvements de la jeunesse insouciante et pure ; elle secouait

ses bras, ses jambes, son jeune corps si souple, et j'en voyais tomber un à un les derniers gestes puérils, qu'une grâce, une langueur nouvelles remplaçaient à mesure [...]. Je me souviens d'un rien : après avoir sauté sur la pelouse [...], elle porta la main à son sein qu'elle avait senti vibrer, et aussitôt elle fut un peu gênée et s'assit.

Pour nous traduire ce qu'éprouve Élise de la présence de M. Le Coûtre, pour nous faire sentir l'amour d'Élise, M. Boylesve, qui est un homme, ne saurait imaginer de si exquis et précis détails : c'est assez naturel. Mais lorsqu'il montre les à-côtés, les conséquences, lorsqu'il invente les faits de la passion d'Élise — c'est là au reste son vrai sujet — peut-on être plus fin et plus heureux que lui?...

IV

« L'ÉPITHALAME » (1)

26 novembre 1921.

Voici un livre important. Il a été fort bien lancé. Tout le monde savait, avant même que le roman fût publié, que ce serait un « début sensationnel ». On n'ignorait pas que *Jacques Chardonne* est un pseudonyme ; certains disaient qu'il cache un nom de femme ; puis on apprit qu'il dissimule le nom d'un éditeur.

(1) Roman, par Jacques CHARDONNE (librairie Stock éd.) 2 vol.

Mille potins adroits ont circulé... Laissons-les : l'auteur n'en est pas responsable. Le serait-il, au reste, cela ne retirerait ni n'ajouterait rien à la valeur de son ouvrage. *L'Epithalame* (qui serait mieux intitulé *Epithalame*, sans article) est le fruit d'un grand et patient effort, on le sent ; c'est un monde d'observations, de scènes, de remarques pleines de valeur ; c'est un assez profond livre souvent.

Il a d'abord cette originalité d'être le roman français qui ressemble le plus à un roman russe. Non du tout par la psychologie de ses personnages. M. Claude Anet nous a donné l'an passé (1) une peinture d'âmes si spécifiquement slaves qu'on s'étonnait qu'un Français eût pu saisir des états d'âmes pour nous si troubles, si étrangers ; mais la peinture qu'il en faisait était à la française. Au contraire, les héros et les milieux que nous montre M. Chardonne appartiennent évidemment à la bourgeoisie de chez nous ; en revanche, la manière, la technique de l'auteur sont directement inspirées par celles de Tolstoï, et il transpose si exactement son maître qu'il lui emprunte jusqu'à certaines platitudes de couleurs (dans le détail), qui d'ailleurs, à cause de leur nouveauté dans notre littérature, donnent une impression rafraîchissante et agréable.

L'art des romanciers russes, de beaucoup d'Anglais aussi, est ordinairement plus puissant, mais moins

(1) *Ariane, jeune fille russe* (la Sirène). M. Claude Anet vient de publier un nouveau récit, non moins russe, *Quand la terre tremble...* qui est plein de mérites (B. Grasset).

délicat, moins raffiné, moins attique que celui des nôtres. Ils peignent plus « largement », comme on dit des peintres ; ils sont moins difficiles sur la perfection de la facture et la qualité des détails. Il y a chez un bon conteur français une économie de mots, une sobriété de traits, une ordonnance parfaite, une composition serrée dont un Russe ne se soucie pas le moins du monde. Comparez, par exemple, le chapitre d'*Anna Karénine* que vous voudrez, montrant une scène mondaine, à n'importe quel épisode du même genre d'Anatole France, de Mérimée ou de Daudet même : le chapitre de Tolstoï paraît plein de phrases vaines, de répliques insipides, de détails sans valeur ; c'est par l'ensemble qu'il vaut, par son mouvement, par son irrésistible force, parce qu'il déferle comme une vague.

Il y a un sentiment qu'il est difficile de communiquer au lecteur : c'est celui de la durée de l'action, de l'écoulement des heures dans un roman. Pour causer l'impression d'un long espace de temps entre deux faits donnés, les Russes et beaucoup d'Anglais emploient un moyen bien simple : ils content mille circonstances qui ont eu lieu entre ces deux faits, ils accumulent les événements, les scènes ; ils sont comme des peintres qui ne seraient pas bien forts sur la science du raccourci. Au contraire, un Mérimée arrive à nous communiquer le sentiment de la durée par quelques traits, quelques phrases chargées de sens qui l'évoquent irrésistiblement en nous ; c'est un art exquis. De même, s'il s'agit de rendre une conversation vaine, fade entre deux

personnages, un Russe rapporte tout simplement les propos oiseux qu'échangent ses héros ; tandis qu'un conteur raffiné à la manière des nôtres peint l'oiseux par allusion, nous le suggère plutôt qu'il ne nous le montre. Vraiment, c'est trop simple, pour donner l'impression d'une causerie banale, de rapporter tout au long des répliques banales. Il faut suggérer l'ennui sans ennuyer, peindre la longueur sans user de longueurs et faire sentir que le temps passe en n'énonçant pourtant que les événements strictement utiles : tel est l'art grec et français.

Bien que Tolstoï soit (après Tourguenief, naturellement) le plus classique et le plus attique des grands Russes, son art génial est barbare (1). En imitant sa manière, en l'assimilant mieux qu'on n'avait encore fait, il me semble, et en nous l'apportant, M. Jacques Chardonne enrichit le roman français. Pourtant, il ne faudrait pas réduire son œuvre à n'être qu'une mise en œuvre des procédés de Tolstoï, car il les a adaptés avec beaucoup d'originalité.

Depuis Tolstoï, le culte, la religion de « la vie » a fait beaucoup de progrès chez les romanciers. D'ailleurs ce qu'ils entendent par « la vie » (je l'ai déjà dit bien souvent), ce n'est nullement ce que Racine, par exem-

(1) Il y a des lecteurs pressés, et l'amour des jugements simples et élémentaires est tel que l'on croit utile, pour éviter de se voir attribuer une opinion qui désobligerait beaucoup, de dire qu'on a pour l'auteur d'*Anna Karénine* et de la *Sonate à Kreutzer* une admiration, non pas sans bornes (non plus que pour nul autre, heureusement) mais immense.

ple, entendait : c'est plutôt ce que penserait un photographe qui reprocherait à un peintre de ne pas « faire vivant ». Tel critique d'aujourd'hui traduit très bien le goût de nos contemporains, lorsqu'il dit qu'aux réflexions du plus grand penseur sur la guerre, il préférerait de beaucoup « la moindre opinion du plus inculte des poilus » : c'est que celle-ci pour lui, « c'est de la vie », tandis que la pensée n'en est pas. On préfère, on se vante couramment de préférer au plus beau récit d'histoire, un procès-verbal authentique, une charte originale ; au plus parfait récit d'imagination, des lettres trouvées dans un tiroir, sans beauté, mais inédites, mais « vécues » ; à la *Prière sur l'Acropole*, n'importe quel roman de femme sans art ni qualité, mais sincère jusqu'à émouvoir ; et ainsi de suite.

Nos romanciers s'efforcent donc de nous donner une image de plus en plus immédiate, de moins en moins stylisée de la vie, et M. Chardonne, lui-même, la traduit plus directement que son maître Tolstoï.

Dans *Anna Karénine*, autour de l'action principale, celle d'Anna et de Wronsky, d'autres actions se nouent et se dénouent, s'enlacent et se compliquent, mais s'achèvent à point nommé à la fin du livre ; tous les personnages sont utiles et servent plus ou moins indirectement à l'action principale. Ce n'est pas ainsi que les choses se passent dans la vie : les intrigues qui se forment et s'entremêlent ne se composent pas, et les passants qu'on ne revoit plus sont les plus nombreux.

De même, dans *l'Epithalame*, seule l'action des protagonistes est nouée ; autour d'eux paraissent et disparaissent une foule de personnages souvent inutiles ; des intrigues s'ébauchent et ne se terminent pas dans le livre ; d'autres s'y achèvent qui n'y ont pas commencé ; l'action principale, au centre du tableau, se détache sur un grouillement de faits, comme dans la réalité. Bien plus que n'importe quel roman naturaliste, *l'Epithalame* est une « tranche de vie ».

Remarquez-vous — dit un des personnages — que les romans nous décrivent une existence qui n'est pas du tout la nôtre? On prétend que les écrivains racontent leurs souvenirs, mais je n'en crois rien. Il faut présenter au lecteur une image qui s'adapte à l'idée qu'il se forme de la vie, et cette idée est tout artificielle [...]. Par exemple, les auteurs donnent une grande importance aux transitions [...]. Mais, au contraire, dans la vie, les choses arrivent avec une facilité, une soudaineté étranges...

Donc, et puisqu'il veut nous représenter la vie de la façon la plus immédiate qui se puisse, M. Chardonne nous montre une suite de tableaux, de scènes, qu'il n'enchaîne nullement, qu'il place les uns à côté des autres, comme un peintre qui représenterait en une série de toiles les divers moments d'un paysage ; et Tolstoï aussi fait avancer son action par une multitude de scènes successives ; mais il a grand soin de les préparer l'une par l'autre, de les lier, de proportionner, enfin de composer ; au contraire, pour M. Chardonne, composer, ce n'est pas conforme à la vie (et, en effet, c'est l'art même).

On voit que M. Chardonne ne croit pas que la vie ne soit que transitions, dégradations, fusions, glissements, enlacements insensibles, incommensurables, qu'il est bien arbitraire à nous de découper en tableaux distincts ; il croit, au contraire, qu'elle se compose ainsi de tableaux, d'états d'âme juxtaposés ; et c'est bien son droit de le croire. Tout de même, il ne saurait prétendre que la vie de ses héros ne comporte pas un nombre de scènes infiniment plus grand que celui qu'il nous montre. C'est donc qu'il choisit? En ce cas, et puisqu'il procède ainsi arbitrairement ; puisqu'il ne nous donne pas un film cinématographique et comment ferait-il, dans un livre? mais tout au plus une lanterne magique ; puisqu'il est nécessairement en pleine convention, comme tout artiste ; et puisque cette entreprise de rendre immédiatement la vie est impossible ; puisqu'il est forcé de l'interpréter ; puisqu'il faut qu'il compose et qu'il stylise, malgré qu'il en ait ; — pourquoi n'en prend-il pas son parti plus nettement et pourquoi ne compose-t-il pas et ne stylise-t-il pas plus franchement et plus sévèrement? Car voici quelques inconvénients de son procédé.

Son sujet est excellent, ses observations, ses intuitions de premier ordre. Mais ses personnages ne sont pas très bons, j'entends qu'ils n'ont pas beaucoup de « caractère » (comme on dit d'un meuble ou d'un portrait) ; qu'ils ne sont pas bien accentués, typiques (bien entendu l'absence même de type et d'accent peut être caractéristique). Quand on ferme *Anna Karénine*, les

héros en demeurent gravés dans l'esprit, à ce point qu'il semblerait qu'ils continuent leur existence en nous. Quand on ferme *l'Epithalame,* on se rappelle une quantité de traits fins, pénétrants, de scènes aiguës et sensibles, bref de beautés ; mais les personnages n'obsèdent guère, et ce n'est pas qu'ils ne soient très « vivants » et que l'auteur n'ait su les animer : c'est qu'ils n'ont pas beaucoup de « personnalité », comme on dit, ou plutôt que leur personnalité n'a pas beaucoup de valeur esthétique. Ah ! je sais bien qu'un des principes du roman psychologique d'à présent, c'est que la peinture de l'âme la plus commune peut être une œuvre d'art (1). Quelle erreur ! Elle peut être passionnément intéressante, mais à la façon d'une étude documentaire ou scientifique (beaucoup de romans ne sont pas autre chose) ; or la science et l'art, la vérité et la beauté, ce sont deux plans qui peuvent par moments coïncider, mais qui sont différents. Ainsi M. Chardonne, qui l'aurait peut-être pu, n'a pas voulu choisir dans la vie pour composer des types ; il n'a peint que la vérité, et non une vérité choisie ; il n'a pas cherché à styliser dans son invention du fond non plus que dans son écriture.

D'autre part, il va de soi que cet art touffu, où

(1) A quels excès se porte dans ce genre cet Antone Tchékhov, dont on fait actuellement grand cas ! Il professe qu'il n'y a pas de « sujets », qu'on peut raconter n'importe quoi. Je suis loin, il est vrai, de connaître son œuvre entière ; mais les dernières traductions de ses ouvrages que j'ai lues (*Salle n°* 6, *Trois années,* etc.) m'ont paru littéralement insupportables.

toutes les scènes ne se rattachent pas à l'action directement, évidemment, nécessairement, offre un grand danger : c'est l'*oiseux*. Dans Dostoïevsky, il y a beaucoup de scènes inutiles à l'action ; au moins il n'en est jamais une qui ne soit vibrante de sentiment, chargée de sens, aiguë. Dans *l'Epithalame*, il n'en va pas de la sorte. On sent bien que M. Chardonne ne peut que haïr ceux qui lui diront que son livre est trop long, mais vraiment, s'il avait fait des coupes sombres dans le premier volume surtout, et supprimé un certain nombre de scènes qui sont purement et simplement fades, les autres, qui sont belles, auraient à cela beaucoup gagné. Ce n'est pas assez qu'une conversation soit vraie pour mériter d'être reproduite. Et créer l'atmosphère autour des personnages en multipliant les chapitres, au prix même, çà et là, de quelque ennui ; puis établir fortement les héros, fonder solidement le récit sans doute, mais au prix de presque tout un volume, — tout cela n'est pas d'un art très raffiné. M. Chardonne confond tout à fait l'art et « la vie ». A mon avis, il a tort.

Cela n'empêche pas son roman, surtout le second volume, d'être de premier ordre par la beauté de beaucoup de scènes, par la valeur des observations et des traits. Il a d'ailleurs, pour sujet un problème passionnant qui est au juste celui du mariage ; mais il nous entraînerait un peu loin...

V

« SAINT MAGLOIRE » (1)

4 février 1922.

M. Roland Dorgelès est l'auteur des *Croix de bois*, c'est-à-dire du livre qui offre la plus essentielle image de la guerre, parce qu'il offre la meilleure image que nous ayons du fantassin dans la tranchée. Les *Croix de bois* ont eu un immense succès, non seulement de vente (cela ne signifierait esthétiquement rien, ni pour, ni contre l'œuvre), mais d'estime.

Et à ce propos, je voudrais protester contre une chose qu'on a souvent entendu dire ces dernières années et qu'on entend encore un peu : c'est que la guerre a beaucoup nui à la littérature. Je n'en crois rien. De 1918 à la fin de 1920, il s'est découvert plus de grands talents ou, au moins, de beaux livres que dans les dix années qui ont précédé la guerre. MM. Julien Benda, Marcel Proust, Jean Giraudoux, et encore Georges Duhamel (dont on voudrait tant qu'il retrouvât la veine d'où il a tiré la *Vie des Martyrs* et *Civilisation*), et l'habile Pierre Benoît, et l'auteur des *Croix de bois*, et quelques autres, comme M. Alexandre Arnoux, autant de révélations qui se sont produites

(1) Roman par Roland Dorgelès (Albin Michel, éd.).

durant ces trois années, car si certains de ces auteurs étaient déjà connus depuis longtemps, ils n'avaient pas encore donné leur chef-d'œuvre. Et que la guerre ait diminué le goût de la lecture dans le public, on ne s'en aperçoit pas : peut-être me trompé-je, mais il me semble que, depuis *Aphrodite*, de Pierre Louys, il n'était pas arrivé qu'un romancier presque débutant eût obtenu un succès de vente comparable à celui des premiers ouvrages de Pierre Benoît, de Dorgelès, de Louis Hémon. Or, c'est toujours jouer un coup dangereux, que de faire paraître un second livre quand le premier a si bien réussi. Après *Cyrano*, Rostand est demeuré un temps infini sans se décider à donner rien. Et songez que beaucoup de gens disaient : « Oui, c'est vrai, Dorgelès a fait un beau livre de guerre ; mais ce ne sont que ses souvenirs qu'il rapporte dans les *Croix de bois :* sera-t-il capable d'inventer un roman? » Bonnes gens, lisez *Saint Magloire.*

Mon Dieu, il y a beaucoup de choses à dire de *Saint Magloire.* Et d'abord que cela ne vaut pas, à beaucoup près, le *Saint* de Fogazzaro : les deux romans ont le même thème, mais celui de Fogazzaro est bien autrement creusé que celui de M. Dorgelès qui, vaste et superficiel, fait, auprès du *Saint*, l'effet d'un panorama. Louons, en tout cas, notre auteur d'avoir si courageusement joué sa partie : la façon de son roman ne ressemble en rien à la manière classique des *Croix de bois;* l'auteur s'est complètement renouvelé et ce n'est pas un mince mérite.

Saint Magloire est un grand roman naturaliste à la Zola, comme on n'en avait pas vu depuis longtemps, avec documentation sur l'Afrique et sur diverses autres questions, grouillements de foules, paysans rapaces, etc. On sait que depuis *la Terre,* depuis les nouvelles de Maupassant, il s'est créé un type artificiel et littéraire de paysan avare, âpre, d'une dureté inhumaine à l'égard des pauvres et des vieux qui ne peuvent plus travailler et gagner leur vie, fussent-ils même le père et la mère. C'est là un poncif de l'école, et qui n'est pas moins conventionnel dans son genre que les bergers de l'*Astrée* et les pâtres de Gessner, les bons villageois du dix-huitième siècle et les laboureurs de George Sand. M. Dorgelès n'a pas manqué de nous présenter Moucron qui dîne en attendant la mort qui le débarrassera de son père, et cherche son drap le plus rapiécé pour ensevelir le vieux qui râle encore. Souvent, nous connaissons ainsi très bien les recettes et la formule selon lesquelles M. Dorgelès travaille ; mais ce n'est pas dire qu'elles ne soient pas bonnes. Au lieu de suivre les protagonistes, de traiter tous les ornements, les « illustrations » sobrement et directement, en fonction d'eux, de travailler en profondeur, le naturaliste en quelque sorte travaille en surface, abordant chaque scène par l'extérieur, allant du dehors au dedans et commençant par le feuillage pour arriver au tronc. Cette formule a donné de belles œuvres. Et d'ailleurs le sujet de M. Dorgelès est excellent : c'est comment un saint ne peut trouver place à cette heure ni dans

l'Église, ni dans la société — ou plutôt ce n'est pas tout à fait cela, malheureusement, puisque le héros est hérétique, — mais enfin l'idée du livre est riche et belle et voici comment elle se développe :

1° Un communiqué de l'agence Havas annonce le débarquement de Magloire Dubourg, surnommé saint Magloire, évangéliste fabuleux des noirs de l'Afrique, qui a été reçu avec enthousiasme par la population.

2° Tableau du bonheur de la riche famille bourgeoise du romancier populaire François Dubourg, frère de saint Magloire ; ils apprennnent à la campagne, dans leur villa cossue, avec émotion, la prochaine arrivée chez eux de leur illustre et prestigieux parent.

3° Petite biographie rétrospective de saint Magloire ; c'est la seule fois que M. Dorgelès ait usé de ce procédé commode et sans fard pour poser un personnage, et ses héros sont pourtant « établis » avec une rare solidité par des bouts de conversation, des riens : tout cela est d'une extrême adresse et d'une remarquable habileté. Mais, tout de même, il faut bien conter la vie antérieure d'un personnage surprenant comme est ce saint ; et puis une si curieuse documentation, il serait dommage de la laisser perdre, n'est-ce pas? Bref, nous apprenons que le jeune Magloire Dubourg est parti un beau jour, à l'improviste, pour évangéliser l'Afrique. Sa famille est restée longtemps sans entendre parler de lui ; puis une lettre est venue au bout de deux ans, et à de très longs intervalles quelques autres, d'où il ressortait qu'il errait en Afrique ; et la famille, heu-

reuse des premiers succès du feuilletoniste François Dubourg, évitait toute allusion à ce vagabond dévoyé. Mais voici qu'au bout de sept ou huit ans, par hasard, François lit un journal belge où l'on conte la merveilleuse et utile influence d'une sorte de missionnaire laïc qui parcourt sans cesse le centre africain, révéré des tribus nègres et employant très heureusement son étonnant prestige. Et, peu à peu, la célébrité de Magloire Dubourg a grandi, elle est devenue mondiale. Il a exercé la meilleure action sur des tyrans noirs, évité des massacres, évangélisé des contrées immenses. Et sa légende s'est établie : on raconte qu'exposé sur une fourmilière ainsi qu'un autre prisonnier, il est resté indemne, tandis que son compagnon était dévoré ; qu'il traverse les forêts sans que les bêtes osent l'attaquer ; etc., etc.

4° La nuit, à la villa Dubourg, les « patrons » montés dans leur chambre, les domestiques qui font la veillée dans la cuisine voient arriver inopinément le saint par le potager. Il est vêtu d'une grande cape de prêtre sur un veston de velours ; il bénit la maison ; saisis par un mystérieux prestige qui sort de lui, tous tombent à genoux...

5° Le lendemain, arrivée des reporters, venus pour interviewer le saint qui, un peu gêné, leur répond, à la demande de son frère... Le personnage est parfaitement fondé ; encore une fois, toute cette exposition est d'une adresse extrême.

Seulement, voici : aux journalistes, le saint répond

solennellement des banalités ; on croirait entendre un prêche de l'armée du Salut. Et, un peu plus tard, au vicaire général qui vient au nom de l'Église, comme toujours sage et prudente, l'interroger et savoir ce que c'est que ce « saint » dont la popularité secoue l'opinion et qui pourra lui être si utile ou bien si dangereux, Magloire expose sa doctrine particulière ; et celle-ci n'est vraiment pas bien saisissante. Et en toutes occasions, quand il parle de sa foi, quand il la prêche, il n'est pas aussi profond qu'on voudrait... Ah ! je sais bien : M. Dorgelès a lui-même pris soin (p. 173-4) de rapporter des articles de journaux où il suppose qu'on critique avec un certain dédain la doctrine de son saint, ce qui donne à penser qu'il ne s'en fait pas accroire exagérément sur la valeur qu'elle a ; et puis un apôtre, un homme qui conquiert les foules, un mystique, un orateur enfin, n'a pas besoin d'être un grand penseur ni un subtil théologien : ce n'est point par des raisons bien subtiles qu'on entraîne l'âme collective. Mais enfin, quand saint Magloire parle, nous n'éprouvons rien, nous n'admirons rien. S'il n'est pas très riche de pensée, il ne l'est pas non plus de mysticisme, et son éloquence n'est pas très lyrique ni splendidement imagée. Au total, il n'a pas beaucoup de poésie, si bien que ses discours, même esthétiquement, ne valent pas grand'chose.

Récemment, dans une conférence (1), M. Lucien

(1) « Molière et les Comédiens », dans la *Revue de la Semaine*, 20 janvier 1921.

Guitry se défendait, avec pudeur, de faire parler l'auteur du *Misanthrope;* et il n'avait pas tort. Inventer les spéculations, la doctrine d'un penseur qu'on donne pour admirable, ou les discours d'un apôtre, d'un meneur de foules qu'on présente comme merveilleux, c'est bien difficile. Faut-il donc renoncer à mettre en scène dans un roman tout personnage très éminent? Heureusement, non : il y a l'art du trompe-l'œil. Voyez avec quelle adresse un romancier comme M. Abel Hermant, par exemple, emploie l'analyse et l'allusion. Fait-on discourir une femme qu'on donne comme le génie même de la conversation? On analyse ses propos en un style indirect ; on en expose le thème ; on en montre l'effet ; ainsi on les suggère, sans les citer. Le peintre suggère l'espace, le romancier l'esprit, le génie, tout ce qu'il veut, par allusion, pourvu qu'il sache son métier, et, naturellement, qu'il ait du talent. Suggérer, c'est l'art même. Mais M. Dorgelès n'a pas cette sagesse : il nous expose imprudemment, en termes explicites, la doctrine mystique de saint Magloire : et elle nous paraît faible ; il nous rapporte ses propos mêmes, et en style direct : et nous ne sentons pas qu'ils puissent avoir les effets merveilleux qu'on nous montre. Aussi bien, qui donc aurait trouvé les paroles de saint François, sinon saint François lui-même? Nous savons que saint Magloire est un homme de génie parce qu'on nous dit qu'il l'est ; sans cela, nous ne nous en apercevrions pas ; mais c'est mauvais, qu'on soit forcé de placer sous un portrait le nom du modèle.

Si, au moins, M. Dorgelès n'avait pas fait de son héros un hérésiarque, il n'aurait pas eu à lui créer une doctrine, et cela lui aurait évité, on peut le dire, bien des difficultés. Puis, d'autre part, son roman y aurait gagné : car n'eût-il pas été amusant de montrer comment un saint, pourvu que sa sainteté soit un peu *exubérante*, ne saurait trouver place dans l'Église moderne? Qu'un missionnaire sans tact entreprenne d'évangéliser des Européens exactement comme il évangéliserait des nègres, cela peut réussir très bien, si le missionnaire a du génie, car toutes les foules échauffées, noires ou blanches, se valent à peu de choses près ; pourtant cela présenterait beaucoup d'inconvénients. Il y a, dans le roman de M. Dorgelès, un chapitre qui aurait pu être délicieux : c'est celui où l'on nous montre les conséquences des prédications, des conversions faites par saint Magloire. Il a converti les ouvriers de la fabrique Aubernon, et ceux-ci se mettent à fréquenter en masse l'église de la petite ville, où leur zèle trop chaud ne manque pas de causer de graves perturbations.

Ces nouvelles ouailles, que les dévotes regardaient de travers, étaient animées d'une foi singulière et désordonnée. Dès le samedi suivant, il en vint se confesser qui ne savaient même pas leur *Pater* [...]. Ils parlaient avec tant d'abondance et de conviction, pleurant et se frappant la poitrine, que l'abbé Choisy, abasourdi [...], préférait leur donner tout de suite l'absolution, pour en finir.

Un matin, en plein office, il éclata un vrai scandale. Une femme — une ouvrière — qui sanglotait sur son prie-Dieu, se leva brusquement et, tournée vers l'assistance, se mit à

se confesser à haute voix, publiquement, comme les chrétiens des premiers âges. Ses voisines affolées voulurent la faire asseoir, mais elle les repoussa brutalement et continua de plus belle, criant ses fautes avec horreur, et il fallut que Milot l'entraînât dehors pour la faire taire, ce qui valait mieux pour elle, pour son mari, et différentes personnes de la paroisse.

Etc. Ces Bouvard et Pécuchet de la foi sont bien amusants. Les difficultés qu'ils causent, mal instruits comme ils sont, ne sont pas les seules que provoque l'apostolat du saint. Du moment que Magloire a converti les ouvriers socialistes, il s'est aliéné les gros cultivateurs, les commerçants, les retraités, presque tout le reste du pays : « il demanda au Conseil municipal de laisser le pré communal, qui ne rapportait rien, à la disposition des chemineaux pour permettre aux meilleurs d'entre eux de se fixer, cela fit crier tout le monde [...]. Les paroles mêmes du Nazaréen, dans la bouche de saint Magloire, effrayaient les plus pieux comme des appels à l'émeute » ; et quoi de plus naturel, puisque l'apôtre manque de tact temporel?

Tout cela, il me semble, serait fin et ingénieux, conté par M. Dorgelès, s'il l'avait traité comme on vient de dire : saint Magloire impossible parce que sa puissance morale même rend intolérable la maladresse de son zèle. Mais j'ai choisi les traits que je viens de citer entre beaucoup d'autres, et le chapitre de M. Dorgelès n'a pas ce sens-là. M. Dorgelès a tout simplifié, en même temps qu'alourdi, en faisant de son héros un hérésiarque. Le dogme que Magloire enseigne à ses

ouailles n'est pas catholique : c'est assez pour expliquer qu'elles n'aient pas leur place dans l'Église. Tant pis !

Le roman n'en reste pas moins plein de mérites. Le saint, le lendemain de son arrivée, guérit des infirmes. Sont-ce là des miracles? La foule des malades assiège sa maison : leur imagination est follement surexcitée ; leur exaltation mystique atteint au paroxysme : saint Magloire apparaît soudain, prestigieux, secondé par des circonstances favorables, et quelques-uns sont guéris. Circonspecte, l'autorité ecclésiastique, bien qu'ignorant encore l'hérésie de Magloire, ne se prononce pas. Les fidèles crient au prodige. Les médecins expliquent scientifiquement les cas, sauf celui d'un aveugle, dont la science rendra peut-être compte un jour. Et nous restons dans le doute. De même, quand deux gendarmes veulent mettre la main au collet du saint, soudain ils sont sans force. L'étrange pouvoir qu'il a souvent sur les êtres est-il d'ordre divin ou d'ordre hypnotique? On ne sait. Tout est balancé avec art. Les dessous du tableau sont excellents.

Le saint devient un danger social. Ce n'est point parce que, d'une tribune publique, il interrompt à la Chambre Clemenceau répondant à une interpellation, ni parce qu'il cause un scandale à la Cour d'assises par une déposition qui tourne immédiatement au prêche salutiste, mais parce qu'il déchaîne une émeute qui devient sanglante et tourne au pillage, ce que sa naïveté n'avait pas prévu. Sa famille est détruite : son

beau-frère le feuilletoniste, sa brave belle-sœur, il les sépare et ils prennent maîtresse et amant ; sa nièce, dont le mariage est rompu à cause de lui, se donne à son fiancé et se suicide, enceinte ; son neveu la venge par l'incendie et se voit livré à la justice. Alors Magloire, impopulaire maintenant et le cœur brisé, quitte la France où il ne laisse que des ruines, et retourne dans son Afrique et chez ses sauvages.

En somme, c'est un bon roman naturaliste, que l'on a envie de saluer, dès qu'on en a lu quelques pages, comme un vieux camarade. *Saint Magloire*, je l'espère, aura beaucoup de succès, et ce sera justice.

VI

« L'APPEL DE LA ROUTE » (1)

11 février 1922.

L'œuvre de M. Edouard Estaunié est forte, habile et consciencieuse. Le roman qu'il vient d'ajouter à *l'Empreinte*, aux *Choses voient*, à *l'Ascension de M. Baslèvre* n'en est pas indigne. Si l'on peut faire à l'ouvrage quelques objections, ce n'est qu'après en avoir bien explicitement reconnu la valeur. M. Estaunié n'a jamais rien publié qui ne fût longuement mûri, traité à fond, exécuté avec vertu. *L'Appel de la route* ne le

(1) Roman par Édouard ESTAUNIÉ (Perrin, éd.).

cède en rien, sous ce rapport, à ses autres récits. Car, cette fois-ci, pour être plus assuré de ne négliger aucun des aspects de son sujet, l'auteur a pris grand soin de nous le montrer à l'envers avant de nous le faire voir à l'endroit.

D'autres romanciers, avant M. Estaunié, avaient eu, à ma connaissance, cette ingénieuse idée. Je songe à la *Double maîtresse*, de M. Henri de Régnier (un des plus délicieux livres de notre temps), où le récit de la vie de M. de Galandot s'interrompt pour que nous entendions celui des aventures de M. de Portebize, lesquelles ont lieu après la mort de M. de Galandot, et se termine par un épilogue très postérieur également à cet événement : grâce à cet entre-croisement, nous considérons successivement les faits à des points de vue très divers. Mais plutôt je songe à un petit roman, paru il y a une douzaine d'années, si j'ai bonne mémoire : les *Pigeons d'argile*, de M. André Lebey. L'auteur y avait fait narrer une histoire d'amour successivement par l'homme et par la femme qui en avaient été les héros ; les faits principaux étant nécessairement les mêmes, seuls les complémentaires et le commentaire différaient. On sent bien qu'en pareil cas la difficulté, c'est de parer au défaut d'imprévu, puisque le lecteur, à la moitié du roman, connaît déjà toute l'histoire, et dans ses péripéties. Il faudrait là une habileté merveilleuse. Mais pour un psychologue quelle occasion de s'exercer en nous faisant paraître comment les choses se peignent diversement dans

les âmes masculine et féminine ! On imagine qu'un pareil sujet pourrait donner lieu à un chef-d'œuvre. Son principal vice, c'est même qu'il ne permet pas autre chose qu'un chef-d'œuvre.

M. Edouard Estaunié n'a pas eu un dessein aussi profond. J'exagérais un peu en disant qu'il nous montre successivement l'envers et l'endroit de son récit. Plus exactement, il nous révèle d'abord certaines parties d'une anecdote compliquée, telles qu'a pu les apprendre quelqu'un qui n'a connu que deux ou trois des personnages de l'action ; puis il suppose qu'un second interlocuteur qui, lui, n'a justement pas connu ces personnages-là, qui n'a connu que les autres, rapporte ce qu'il sait de la même aventure et complète ainsi le récit du premier ; enfin qu'un troisième narre une scène à laquelle il a assisté sans savoir ce qui avait précédé, et qui forme l'épilogue. De la sorte, les faits étant différents dans chacune des trois parties, il n'y a aucun danger d'ennuyer le lecteur ; et, au contraire, on pique sa curiosité en laissant de l'inexpliqué au début.

Trois amis dînent au cabaret et leur conversation les mène à parler de la souffrance, ou plutôt de son utilité morale, ce qui n'est pas la même chose. La souffrance est bienfaisante, dit l'un. Elle est « incompréhensible », assure l'autre (il veut dire qu'elle est tantôt utile, tantôt non). Elle est injuste, s'écrie le troisième. Et à l'appui de son jugement, chacun d'eux propose une histoire. Voilà le point de départ de M. Estaunié.

Non : je dis mal. Qu'un vrai romancier, depuis le dix-neuvième siècle, ait jamais inventé un roman pour illustrer une théorie abstraite, je ne le crois guère, et je penserais que M. Estaunié tire bien plutôt une morale d'une narration qu'il ne bâtit un conte sur une morale, quelles que soient ici même les apparences. Mais peu importe : ce qui intéresse, c'est cette tournure d'esprit, car elle explique bien des choses dans l'art de M. Estaunié, et d'abord qu'il soit si peu moderne. Il ne se peut qu'on ne pense à chaque instant à Balzac en lisant M. Estaunié. Et ce n'est pas tant parce qu'il ressemble à l'auteur du *Père Goriot*, que parce qu'il ne ressemble pas le moins du monde à Flaubert et à son école. Il est peut-être le seul bon romancier d'aujourd'hui sur qui l'art flaubertien et ses conséquences naturalistes n'aient pas exercé la moindre action ; le seul pour qui le « roman objectif » soit comme inexistant ; et, pour mesurer cette singularité, imaginez un bon poète de nos jours qui n'aurait subi aucune influence de Baudelaire et du symbolisme : voilà M. Estaunié. Peut-être quelques-uns de nos romanciers modernes ont-ils quelque chose de balzacien, comme on se plaît à le dire ; mais il y a entre eux et Balzac une telle différence de point de vue sur le roman, qu'ils ne peuvent être balzaciens que par des traits bien extérieurs. Au contraire, c'est intimement que M. Estaunié l'est, par sa conception même de son art, et non seulement par un goût de peindre les mœurs et les hommes en fonction de leurs milieux

sociaux qu'ont beaucoup d'autres romanciers, ou bien par des ressemblances formelles avec Balzac qu'ils peuvent avoir autant que lui (quoiqu'on en compte peu, il me semble, dont le style soit moins impressionniste que le sien). *L'Appel de la route*, c'est d'abord une vraie curiosité historique.

Le premier des trois amis, médecin dans la petite ville bourguignonne de Semur, raconte qu'il a été un soir appelé auprès d'une dame Lormier. Et d'emblée nous entrons dans une ambiance pathétique. M. Estaunié excelle à créer cette atmosphère d'angoisse, voire un peu mélodramatique, pour laquelle il a de la prédilection. Et, aussi, comme il aime la mise en scène ! Tout est mis en valeur, dramatisé, pris au tragique (je le dis sans intention péjorative), jusqu'à des épisodes qui seraient en somme peu importants, jusqu'à des traits qui seraient peu significatifs, s'ils ne nous étaient annoncés avec un certain fracas, présentés comme capitaux. C'est que M. Estaunié a aussi le romantisme de Balzac. Il a un certain ton pour conter, qui est oratoire, volontiers exclamatif ; un goût des oppositions de blanc et de noir, une façon d'avancer d'effet en effet, de ménager toujours de l'ombre autour de ses personnages, de l'obscurité ; et ce n'est pas une obscurité à la Dostoïewsky, qui tient à ce que le Russe préfère considérer les êtres, non pas dans leurs parties claires, logiques, cohérentes, mais les plus troubles, au contraire, les plus mystérieuses, dans celles qui échappent le plus à la raison ; non : l'ombre ménagée

par M. Estaunié est extérieure, voulue pour l'effet, romantique. Du premier coup d'œil, le médecin s'aperçoit que Mme Lormier va mourir ; et au juste Mme Lormier, qu'on ne reverra plus, ne sert qu'à nous permettre de rencontrer pour la première fois M. Lormier, son mari, et sa fille au chevet d'une mourante — qu'à permettre un effet à la manière de Delaroche. Joignez que ce père et cette fille sont dès l'abord étrangement mystérieux, même bizarres. Ah ! oui, M. Estaunié est romantique !

L'amour de M. Lormier pour sa fille est quelque chose d'immense, sans nuances ; c'est l'amour du père Goriot. Et M. Lormier est follement jaloux ; il le confesse au médecin. Un jour il vient lui conter qu'il y a *quelqu'un* entre sa fille et lui. Il ne sait rien ; mais il sent, et il souffre abominablement. Il y a M. René de La Gilardière. C'est un brave jeune homme, fort joli garçon. Mlle Lormier l'a vu et elle a reçu le coup de foudre : une brève rencontre suffit pour qu'elle l'aime d'une passion terrible qui causera plusieurs morts. Voilà la psychologie de M. Estaunié.

Je ne prétends pas du tout qu'elle est fausse. Naturellement, M. Estaunié a une sorte d'horreur pour les idées « claires et distinctes » et un mépris absolu pour la raison comme moyen de connaissance psychologique, qu'il semble concevoir à peine qu'on ne partage pas entièrement. Aussi ses personnages, non pas même les hommes, ne font-ils le moindre usage de la logique : ils ont une divination intuitive qui est vrai-

ment surprenante. Esthétiquement (c'est là seulement ce qui nous occupe ici), cela prête souvent à des effets saisissants et beaux. Ainsi (j'anticipe sur le récit, mais peu importe), à cause d'un mot de Mlle Lormier, sans rapport apparent avec cette conséquence, René de La Gilardière se convainc soudain par intuition qu'il n'est pas le fils de celui dont il porte le nom, que sa mère a eu un amant. Tout semble lui indiquer le contraire, ses souvenirs, sa raison. Pourtant, à mesure qu'il examine, qu'il critique ce que lui fournit sa mémoire, et qu'il en conclut à la vertu de sa mère, « il perçoit avec épouvante qu'une certitude contraire s'installe en lui ». M. Estaunié ne donne aucune explication (par principe évidemment) et nous sentons, nous aussi, par intuition, que René a raison. Aussi bien, c'est que nous sommes préparés par trois ou quatre touches, très légères, qui nous ont été données au cours du roman et qui surgissent dans notre mémoire à ce moment. Tel est l'art de M. Estaunié. Cette scène est belle. Mais à procéder toujours de la sorte, à s'abstenir de toute explication de l'âme des héros (même traduite en traits concrets), on crée justement cette romantique obscurité, coupée de coups de théâtre. Par exemple, tout amour, pour M. Estaunié, et celui d'Antoinette aussi bien que celui de Mlle Lormier, commence en coup de foudre. Pourtant, on voit souvent des nuages avant les éclairs, et esthétiquement, encore une fois, les nuages sont bien utiles. Peut-être la psychologie de M. Estaunié est-elle profonde ; mais

elle donne l'impression d'être superficielle : et en art, c'est l'impression qui compte.

Nous apprenons, toujours par le récit du docteur, que des bruits ont couru dans Semur sur le jeune La Gilardière, qui ont rompu son mariage projeté avec Mlle Traversot. Même on a conté qu'il avait volé dix mille francs à la banque où il est employé, et son départ subit a donné quelque poids à cette histoire. Cependant les Lormier ont disparu... Le docteur retrouve par hasard le père à Versailles, longtemps après, et il apprend de lui que Mlle Lormier est morte, après s'être faite carmélite pour racheter uneâm e qu'elle estimait avoir perdue... Ce récit du père n'est pas bon. Il arrive parfois que, dans les scènes pathétiques, M. Estaunié ne soit que mélodramatique et ses héros ont des répliques qui seraient presque à leur place à l'Ambigu. Ceux de Balzac aussi, naturellement. Mais enfin les cris harmonieux et stylisés d'Andromaque et d'Hermione, ou, pour prendre une comparaison plus équitable, les répliques mêmes des personnages de Porto-Riche sont plus agréables que celles qu'échangent les héros de Paul Hervieu. Il faut le dire aussi : le style de M. Estaunié, correct, mais un peu lourd, n'a pas beaucoup de séduction. Or c'est un difficile problème que de faire parler directement des personnages : sera-ce, comme l'a fait si merveilleusement M. Marcel Proust ou M. Tristan Bernard, dans la langue la plus photographiquement ou phonographiquement vraie, ou au contraire, à la façon de M. Anatole France, dans une prose

stylisée et sans aucun souci de ressemblance immédiate? Les deux solutions sont bonnes, et il en est d'intermédiaires qui ne le sont pas moins. Mais la plus mauvaise, c'est d'user d'un langage qui, n'ayant pas tous les mérites d'un beau style écrit, ne ressemble pas tout à fait non plus à un bon style parlé.

Le récit du professeur Tinant, le second interlocuteur de l'*Appel de la route*, vient compléter celui du docteur Duclos. Lui, il n'a pas connu les Lormier ; c'est à travers René de La Gilardière qu'il a vu l'histoire et voici les linéaments de sa narration. Un jour qu'il pleuvait à seaux, à Semur, René a rencontré une inconnue qui a consenti à lui prêter la moitié de son parapluie : il l'a courtisée — oh ! bien convenablement ! — et Mlle Lormier s'est sur-le-champ éperdument éprise de lui. Mais, le soir même, dînant chez les Traversot, dont la famille est la première de la ville, il est lui-même tombé raide amoureux de Mlle Annette Traversot qui ne s'est pas moins passionnée pour lui au bout de deux minutes de conversation. Mlle Lormier, afin de rompre ces fiançailles, a répandu dans la ville avec une adresse infernale tous les racontars qui ont couru. La Gilardière a une explication avec elle, et c'est alors qu'elle a ce mot, dont j'ai parlé, qui fait deviner au jeune homme, en un éclair, tout le secret de son origine. Il part de Semur, vient trouver son demi-frère, qui est prêtre et qui lui avoue que c'est vrai ; et, désespéré, il s'engage dans la Légion étrangère où il trouvera la mort... Mon Dieu, comme il exagère !

Sa mère l'adore autant que M. Lormier adore sa fille (mais moins maladivement tout de même, et d'ailleurs elle est une mère). Et lui, il aime sa mère. Et pourtant il part à jamais, sans la revoir, sans un mot, parce qu'il est profondément blessé dans son culte pour elle. C'est un monstre, ce brave jeune homme.

C'est un monstre, ou plutôt, c'est une âme bien efféminée, bien molle, bien mal élevée. On aurait dû lui apprendre qu'il ne faut pas prendre à ce point la vie au tragique. Ah ! qu'il est mauvais de donner tant d'importance à toutes choses ! Comme il ne faut pas manquer d'humilité à ce degré ! Déjà, tout à l'heure, nous avions envie de crier à Mlle Lormier qu'il ne se pouvait qu'il n'y eût un peu de « littérature » dans son cas : car enfin, si elle s'était bornée à lire le *Discours sur les passions de l'amour* que le docteur Duclos surprit un jour sur sa table (et qu'il faut bien se décider à rendre à Pascal), et les classiques, et Racine même ; si elle n'avait pas été persuadée que rien n'est plus beau que de s'abandonner à une grande passion ; si elle ne s'était pas regardée « cristalliser » avec tant de complaisance et sans doute d'admiration ; enfin si elle n'était pas une petite-fille de George Sand, eh bien, non, elle n'aurait pas aimé comme « Vénus à sa proie attachée » un jeune homme à peine entrevu sous un parapluie. Mais, quant à ce mol et faible La Gilardière... Ne devrait-il pas se dire, tout au moins, que sa mère pouvait avoir des circonstances atténuantes et qu'on ne juge pas la coupable sans l'avoir vue,

l'accusée sans l'avoir entendue? Mais que dis-je juger! Ce mol jeune homme ne « juge » pas ; il ne « se permet pas » de juger, ni même de peser, vous pensez bien! Il sent, il éprouve. Il est tout cœur. (Ah! c'est du joli!) Comment voulez-vous qu'il supporte la douleur que lui cause l'idée d'une faute de sa mère, qu'il endure une blessure à son cœur incomparable? S'informer, apprécier, *raisonner*, fi donc! Alors il cède à sa précieuse sensibilité, il brise tout, il tue tout, lui-même et les siens. Et le pis, c'est qu'il semble s'admirer quand il s'abandonne à un si lâche sentimentalisme, quand il pense et agit si peu fermement, si peu virilement, si romantiquement. Ah! je n'aime pas ce garçon efféminé!

Sa mère est beaucoup plus noble et plus sympathique. Le troisième interlocuteur de *l'Appel de la route* raconte comment, par hasard, lui aussi, il a assisté, longtemps après la mort de Mlle Lormier et du jeune La Gilardière, à une entrevue fortuite entre M. Lormier et Mme de La Gilardière. Et c'est une scène magnifique, mais qui ne dépasse pas en qualité le récit de la visite de la mère à Semur après le départ de son fils, ou celui du dîner chez les Traversot. Et je n'ai pas seulement parlé de l'abbé, frère de La Gilardière, qui est de beaucoup, avec la mère, le personnage le plus puissant et le plus réussi du roman. *L'Appel de la route* est un ouvrage comme il en paraît vraiment trop peu chaque année.

LA « CHANSON DE ROLAND » ET LA SCIENCE ALLEMANDE (1)

17 et 24 juin 1922.

Nicolas de Malezieu, obscur, bien qu'académicien, écrivit un jour que le Français n'a pas la tête épique. Ne nous étonnons pas que cette bourde ait été inventée par un de nos compatriotes, car nous nous sommes toujours réservé le soin de répandre les bruits les moins obligeants sur nous-mêmes ; et ne nous étonnons pas que ce Français appartienne (ou peu s'en faut) au fol dix-huitième siècle. En réalité, il n'est pas de peuple moderne qui puisse rivaliser en épopées avec celui qui a fourni de poèmes épiques toute la chrétienté, d'où est sortie la plus belle épopée primitive des temps modernes : la *Chanson de Roland*, et qui produisait encore, il n'y a pas cinquante ans, sous le titre de *Légende des Siècles*, quelques fragments épiques incomparables. Il faut nous y résigner : de même que les arts et les lettres antiques sont nés en Grèce, de même, après les invasions barbares, la civilisation est

(1) *La Chanson de Roland*, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier (Piazza, éd.).

une œuvre française (de la France de langue d'oîl) : c'est notre pays qui a rendu une littérature et un art à la chrétienté par ses chansons de geste, par ses monuments gothiques, imités ou répandus dans tout l'Occident, et les plus anciens, les plus vénérables, comme de beaucoup les plus beaux exemplaires, épopées ou cathédrales, ont poussé chez nous. Voilà les vérités par lesquelles devraient commencer tous les manuels scolaires et dont les Français devraient être fiers.

Ils en sont loin. Aussi ignorent-ils, en dehors de quelques savants et lettrés, ce manuscrit n° 23 du fonds Digby qui est précieusement exposé dans une vitrine de la bibliothèque Bodléienne d'Oxford, et qu'ils devraient pourtant vénérer, puisqu'il renferme la plus ancienne version connue du *Roland* — hélas ! je ne dis pas la version originale. La chanson a pu être composée vers 1110 ou 1120, pense M. Joseph Bédier et non à la fin du onzième siècle, comme on le croyait généralement avant lui, comme le croyaient notamment Léon Gautier et Gaston Paris. Par qui? Le quatre mille deuxième et dernier vers du manuscrit d'Oxford dit :

Ci falt la geste que Turoldus declinet.

« Ici s'arrête la geste que Turoldus décline. » *Décline?* Est-ce à dire que Turoldus a composé ou tout simplement copié, est-il l'auteur du poème ou le scribe du manuscrit? Et quel est ce Turoldus? La chanson

invoque à plusieurs reprises et avec une dévotion singulière Saint-Michel du Péril : le poète était-il donc Bas-Normand? Pourtant, dans le dénombrement de l'armée de Charlemagne, ni les Normands, ni les Bretons ne sont particulièrement loués, et le peuple qu'on cite avec le plus de complaisance et de faveur, c'est celui des « Francs de France » ; l'auteur était-il né dans le domaine des Capétiens? Parlait-il normand, un normand mêlé d'anglo-normand, le français de « France », ou, comme M. Bédier semble incliner à le croire, « une langue littéraire plus ou moins teintée de particularités dialectales »? On a écrit là-dessus des volumes, on a fait des hypothèses dont beaucoup sont d'une ingéniosité extrême ; mais, au juste, on ne sait rien.

Ce qu'on sait, c'est que le manuscrit d'Oxford nous offre « un spécimen très pur du français qui se parlait et s'écrivait en Angleterre cent ans après la conquête » : il a dû être exécuté vers 1170, cinquante ou soixante ans au moins après la composition du poème, et il ne nous offre « qu'une tardive transposition en français insulaire d'une œuvre écrite d'abord dans un autre idiome ». Joignez qu'on n'avait pas, au douzième siècle, notre notion de l'art ni de la propriété littéraires : on ne concevait la littérature que comme un métier, une industrie, un moyen de gagner de quoi vivre ; on n'avait aucun respect de la forme esthétique ; en conséquence, les scribes successifs ne se faisaient pas scrupule de rajeunir et adapter sans cesse au goût des diverses générations et de leurs publics

locaux les œuvres qu'ils copiaient (c'était au reste nécessaire, car la langue, peu fixée par l'écriture, évoluait beaucoup plus rapidement que de nos jours, et variait en outre d'une province à l'autre) ; bref, tout porte à croire que la copie d'Oxford ne nous offre qu'une version plus ou moins remaniée du texte original. Joignez enfin que le manuscrit lui-même a été corrigé au douzième ou au treizième siècle par un premier censeur, qui a gratté ou effacé de sa main des leçons qui lui paraissaient fautives en les remplaçant par d'autres de son cru, et que les interventions de ce reviseur paraissent presque toujours malheureuses. Voilà pourtant le meilleur texte qui nous soit resté de la *Chanson de Roland.*

Ce n'est pas le seul : nous en avons d'autres. Nous avons un manuscrit conservé à la bibliothèque San Marco, à Venise, datant apparemment du milieu du treizième siècle, et qui, pour les 3 682 premiers vers, dérive de la *Chanson de Roland* ; malheureusement, le scribe était très ignorant et son français, en outre, est italianisé. Ce n'est pas tout ce que nous avons : le poème avait été composé en vers assonancés ; lorsqu'on eut découvert la rime, on se préoccupa de le mettre au goût du jour en le rimant ; et en même temps on le modifia, développa par endroits, condensa en d'autres, bref on le refit plus ou moins : ces remaniements du treizième siècle, nous les connaissons par des manuscrits de Paris, Versailles, Venise encore, etc. Au total, nous possédons jusqu'à sept versions va-

lables du *Roland*, en dehors de la copie d'Oxford. Quelle est la valeur de chacune d'elles? En les comparant peut-on retrouver le texte original dont elles dérivent toutes? Tel est le problème qui se pose, et, à le résoudre, des savants ont employé une partie de leur vie.

***

J'ai connu l'un d'eux, Léon Gautier, professeur de paléographie à l'École des Chartres. C'était un vieil homme délicieux. Il était parfaitement romantique. Il ne ressemblait en rien à ces mornes érudits à la mécanique, pour qui l'histoire n'est qu'une statistique, mais pas davantage au sage, ironique et naïf, au renanien Sylvestre Bonnard. Il était tout plein d'enthousiasme et de passion pour notre ancienne littérature, pour la *Chanson de Roland* surtout, qu'il trouvait bien supérieure à l'*Iliade*, « inférieure par la forme *peut-être*, mais très supérieure par la hauteur de l'inspiration ». Comme il avait été formé, de même que toute sa génération, à l'école de la « science allemande », il s'astreignait aux plus sévères méthodes ; mais son cœur tumultueux débordait en cris d'amour jusque dans ses plus austères études philologiques, de manière que celles-ci, où, tout en discutant avec une patiente et méticuleuse probité les arides problèmes de la critique des textes, il célèbre la gloire de Dieu, acclame Charlemagne et Jeanne d'Arc, stigmatise notre ingratitude à l'endroit de nos vieux poèmes et jette l'ana-

thème aux vainqueurs de 1870, offrent parfois une extrême saveur. L'excellent homme ! Depuis les *Légendes épiques* de Bédier, son grand ouvrage sur les *Epopées françaises* est tout à fait dépassé (avouons même qu'il l'était déjà auparavant) ; mais on s'étonne que son colossal volume sur la *Chevalerie*, véritable encyclopédie des mœurs du onzième au treizième siècles, où il a rassemblé une masse de faits véritablement prodigieuse, et si amusant, en outre, n'ait pas eu plus de lecteurs. Son cours de paléographie à l'École des Chartes était le plus vivant de tous ; le sujet pourtant en était sévère, puisqu'il enseignait simplement à lire les écritures du passé ; mais chaque charte que nous déchiffrions était pour lui l'occasion d'un commentaire abondant, et à entendre Léon Gautier, on s'enrichissait beaucoup. C'était un incomparable professeur, le moins « sorbonagre », comme nous disions, et le plus « chartiste » des hommes. Il mourut l'année même que l'École fut transférée à la Sorbonne (ou la suivante), regrettant, dans sa nouvelle salle confortable et claire, la vieille pièce obscure des Archives nationales où le pittoresque Anatole de Montaiglon avait professé avant lui. Il a éveillé et animé plus de vocations, heureusement, que la causticité du terrible Paul Meyer, directeur de l'École, n'en a découragé.

Il a donné au moins huit éditions différentes de la *Chanson de Roland*, davantage même, je crois, et le plus beau jour de sa vie fut celui où son poème de prédilection fut inscrit enfin parmi les classiques de l'en-

seignement secondaire. Or, chacune de ses éditions est un monument émouvant de labeur, et pourtant elles ne sont pas très bonnes. C'est que, comme les philologues de sa génération, il avait trop subi l'influence de cette érudition allemande que Taine et Renan ont tant louée. Comme eux, il était persuadé que la critique historique est une science pure, que la critique des textes est une simple affaire de méthode, et il se faisait gloire de dédaigner ce qu'il appelait avec mépris les « raisons littéraires », c'est-à-dire le goût. Il est pourtant une absurdité plus grande encore que de critiquer les œuvres d'art sans science, c'est de les critiquer sans goût. C'est à ces mornes pédants statisticiens des « séminaires » allemands et de beaucoup de nos thèses en Sorbonne (depuis une vingtaine d'années), qu'on a envie de répondre le mot du comique antique, que Sainte-Beuve rappelle quelque part : « Tu ne me persuaderas pas, quand même tu me persuaderais. » Non pas certes que la « statistique », l'érudition, la critique externe puisse être négligée : elle est au contraire la base nécessaire et indispensable ; mais il y a quelque chose d'odieux à penser que des gens, et nés en France, aient pu prétendre que des moyens mécaniques suffisaient pour résoudre les problèmes qui se posent à l'occasion d'une œuvre d'art. Le goût se venge de ceux qui le dédaignent : et cela se voit assez par les éditeurs de la *Chanson de Roland*.

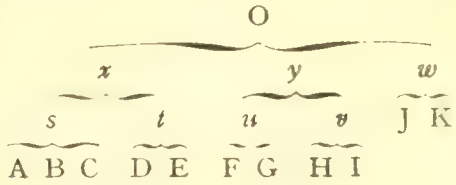
***

Tous se sont proposé, naturellement, de donner un texte aussi pur que possible, c'est-à-dire aussi proche de l'original. Pour cela, ils ont employé la méthode allemande, la fameuse méthode scientifique. Admirez-en ici la valeur.

Vers 1830 ou 40, je pense, on ne sait quel docteur de Bonn ou d'Iéna, sinon de Marbourg, Karl Lachmann ou quelque autre, inventa cette recette qui, depuis lors, a paru sublime à plusieurs générations de ses compatriotes, comme aussi, hélas ! à beaucoup de Français de la fin du dernier siècle et du début de celui-ci, admirateurs de la science germanique. Supposons qu'il nous soit resté d'une œuvre ancienne divers manuscrits à peu près contemporains, que nous représenterons par *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *H*, *I*, *J*, *K*, etc. Il s'agit, en les comparant, de reconstituer du mieux possible, par hypothèse, l'original *O*, qui est perdu. Voilà le problème.

Nous observons sans doute qu'assez souvent plusieurs d'entre eux ont des erreurs communes, et qu'on ne retrouve pas dans les autres ; nous admettrons en conséquence qu'ils dérivent d'un même archétype qu'ils forment une « famille » (car c'est principalement à ses fautes communes, qu'on reconnaît ici la famille, paraît-il). Nous déterminerons de la sorte, je suppose, une famille A B C, une famille D E, une famille F G,

une famille H I et une famille J K. Continuant à comparer les variantes, il arrivera sans doute que nous trouverons de quoi faire des familles de familles, si l'on peut dire : nous constaterons qu'A B C D E s'accordent à donner certaines leçons curieuses ou fautives qui leur sont propres, F G H I à en donner d'autres, et J K d'autres également. De tout cela nous conclurons scientifiquement (on verra tout à l'heure si c'est scientifique) : 1° que A B C d'une part, D E de l'autre, F G d'une troisième, H I d'une quatrième, J K enfin dérivent respectivement de manuscrits perdus que nous nommerons *s*, *t*, *u*, *v*, *w*; 2° que *s*, *t* devaient remonter tous deux à un manuscrit perdu : *x* ; *u*, *v* à un autre manuscrit perdu : *y*; enfin que *x*, *y* et *w* étaient des copies de l'original O. Ce que nous écrirons :



C'est magnifique, et vous sentez qu'après avoir tracé un si beau dessin, on a fait un grand pas. Maintenant, en effet, il ne reste plus qu'à établir, qu'à réaliser matériellement le texte critique. Il y a encore pour cela une méthode « scientifique » : elle consiste à faire voter les manuscrits, ni plus ni moins. C'est-à-dire que l'éditeur doit adopter mécaniquement toute version qui lui sera offerte par *x* et *y* contre *w*, ou

par *y* et *w* contre *x*, bref par deux familles contre une seule. Il paraît que le produit, le texte prodigieusement composite qu'il obtiendra de la sorte, se rapprochera autant que possible de l'original — car le système majoritaire, qui n'a pas donné de très heureux résultats en politique, en donne, dit-on, d'incomparables en philologie.

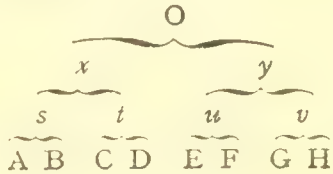
Telle est essentiellement la méthode « scientifique » découverte par les Allemands et que les savants du monde entier admirent religieusement depuis des temps infinis. Armés de cette infaillible recette, les docteurs d'outre-Rhin ont inondé l'univers de leurs éditions « critiques » de textes latins, grecs, français, allemands, etc. Leur activité faisait l'admiration des philologues de chez nous qui se gourmandaient en leur cœur de ne pouvoir rivaliser avec eux, fût-ce pour la publication de notre propre littérature du moyen âge. Toutefois, en dépit de ces exhortations qu'ils s'adressaient à eux-mêmes, et malgré leur foi en la science allemande, les romanistes français ne se décidaient pas ; et l'on sait assez que, lorsque la guerre éclata, c'était encore dans les éditions allemandes qu'ils lisaient la plupart de nos anciens textes. Bien mieux, il est à observer que certains de nos philologues les plus illustres se sont dispensés d'utiliser la fameuse recette « scientifique » là pourtant où il y aurait eu lieu de le faire (Auguste Longnon, par exemple, dans son édition de Villon, ou Gaston Raynaud dans celles de la *Châtelaine de Vergy* et des *Cent ballades*), — ou

bien que, tel Paul Meyer, ils ont élu, pour les éditer, des œuvres dont il ne nous reste qu'un seul manuscrit ou guère davantage, de manière qu'on ne puisse matériellement appliquer la méthode germanique. Il y avait là on ne sait quelle résistance obscure de l'esprit français, évidemment.

***

Or, en 1913, M. Joseph Bédier publiait à nouveau, pour la Société des anciens textes, le *Lai de l'Ombre* dont il avait pourtant donné une première édition savante en 1890 déjà. C'est qu'entre temps il avait fait une curieuse découverte, qu'il exposa dans son introduction.

Il avait eu l'idée, en effet, de comparer les préfaces d'une centaine d'éditions critiques, établies selon la fameuse méthode germanique (depuis lors il en a examiné beaucoup d'autres et ses conclusions s'en sont trouvées corroborées), et en regardant les arbres généalogiques tracés par leurs savants auteurs pour figurer la filiation des manuscrits, il avait observé entre ces divers graphiques une surprenante ressemblance. Tous (sauf deux, exactement, sur quatre-vingts) étaient — non pas semblables à celui que j'ai tracé plus haut, et où O produit trois branches : *x*, *y*, *w*, — mais de cette forme-ci :



La quantité des dernières ramifications (ci-dessus figurées par les majuscules A à H) pouvait varier, comme de juste, puisque ces lettres représentent les manuscrits qui nous sont parvenus. Mais invariablement on finissait par admettre que de O partaient *deux* branches qui, elles-mêmes, en faisaient naître chacune deux autres : c'est-à-dire que l'original avait donné lieu à deux premières copies parallèles, et jamais à plus de deux.

Or, « il est très naturel, constatait M. Bédier, que tel roman de Chrétien de Troyes, *Erec* par exemple, ne nous soit parvenu qu'en des copies dérivées de deux manuscrits seulement, *x* et *y*, et que le temps ait détruit les autres ; il est très naturel que le même fait se soit produit, tout pareil, pour un second roman du même Chrétien de Troyes, disons *Perceval*, et pour un troisième encore, disons *Philomena;* mais qu'il se soit répété tout pareil pour les autres romans de Chrétien de Troyes, et tout pareil pour tous les autres romans de tous les autres romanciers, et tout pareil pour toutes les chroniques de tous les chroniqueurs, et tout pareil pour toutes les chansons de tous les chansonniers, etc., là est l'étrangeté : il serait merveilleux que le temps, en toute occasion et s'agissant d'une œuvre littéraire quelconque de notre moyen âge, se fût acharné à en détruire toute copie qui ne dérivait pas soit d'*x*, soit d'*y* ». C'était même tellement merveilleux que M. Bédier en vint à penser qu'il ne pouvait y avoir là que le résultat d'un phénomène psychologique propre aux éditeurs de textes.

Et chose étonnante : si les arbres généalogiques à *trois* branches partant de O étaient infiniment rares dans les préfaces des éditeurs, ils ne l'étaient pas du tout, ou beaucoup moins, dans les études critiques que d'autres savants avaient faites de ces préfaces et où ils discutaient et rectifiaient les classements qui y étaient adoptés, — et dans les mémoires écrits en prévision d'éditions *qui n'ont jamais été réalisées :* « par exemple M. Ed. Schwan a dessiné un arbre généalogique à trois branches des manuscrits de la *Vie des anciens Pères* et M. V. Friedel a dessiné un arbre généalogique, à trois branches aussi, des manuscrits du roman de *Fierabras;* mais ni M. Schwan n'a publié une édition de la *Vie des anciens Pères,* ni M. Friedel une édition du roman de *Fierabras.* » Autrement dit les critiques proposaient volontiers des classements à *trois* branches, mais lorsqu'ils devenaient éditeurs eux-mêmes, ils n'en admettaient jamais qu'à *deux.*

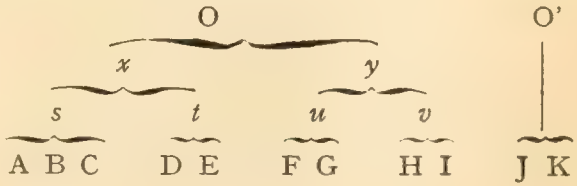
Eh bien, disons tout de suite pourquoi les éditeurs ont toujours été amenés, inconsciemment, à préférer le classement des manuscrits en deux familles x et y au classement en trois : c'est qu'établir un texte critique avec trois familles est une besogne pratiquement insupportable. Il serait trop long et fastidieux d'exposer minutieusement pourquoi : je me contenterai de dire que ce que j'ai appelé le vote des manuscrits s'applique en pareil cas avec une rigueur mécanique, et produit un texte à ce point composite, donne enfin des résultats si ridicules que les plus pédants

docteurs professeurs en sont eux-mêmes frappés.

Cependant, direz-vous, si des raisons psychologiques influencent à ce point la classification des manuscrits, c'est donc que la fameuse méthode « objective et scientifique » n'est pas en réalité objective ni scientifique du tout? Certes !

Par exemple, nous avons reconnu la parenté d'A B C et de D E à quelques fautes que ces deux groupes ont communes. Mais supposons qu'il ait existé un manuscrit *z* aujourd'hui perdu, qui dérivait directement de O, et où se soient trouvées ces fautes-là précisément. Deux scribes *y* et *w* reproduisant *z*, les ont aperçues et corrigées chacun de son côté : de là F G, H I et J K. Mais, peut-être, elles étaient dans O. Si bien qu'en adoptant à la majorité la leçon des trois groupes F G H I J K contre celle des deux groupes A B C et D E, nous nous éloignons de O au lieu de nous en rapprocher.

D'autre part, les éditeurs « critiques » admettent presque invariablement qu'il n'y a qu'un seul original O. Mais supposons que l'auteur ait fait ce qui a dû se faire en tous temps : qu'il ait lui-même recopié son manuscrit pour quelque jongleur, en y apportant plusieurs retouches. Nous pourrons très bien avoir :



Le système majoritaire nous fera préférer les leçons de *x*, *y*. Ce seront pourtant celles de J K les meilleures, puisqu'elles représentent des corrections faites par l'auteur lui-même.

Mais telle est la philologie allemande. On est tout heureux de penser que, même au temps où ils y croyaient le plus, les romanistes français aient si souvent senti quelque chose en eux (qu'il faut bien appeler le goût), qui les empêchait de se plaire à ce pédant jeu.

***

L'excellent Léon Gautier, toutefois, par dévotion au *Roland*, a plié à ces prétentieuses chinoiseries son esprit romantique si peu fait pour s'y soumettre, et il a éperdument fait voter les manuscrits. Le résultat, c'est qu'il nous offre, comme les Stengel et les Gröber, un texte composite, beaucoup plus long que celui de la rédaction la plus ancienne qui nous soit parvenue (le manuscrit d'Oxford), laquelle a déjà pour principal défaut esthétique de l'être trop. Car c'est un fait psychologique encore qu'un éditeur « établissant » un texte critique a toujours tendance à ajouter et presque jamais à supprimer : il est instinctivement porté à juxtaposer les variantes des rédactions secondaires à son texte « de base » et il ne coupe dans celui-ci qu'à contre-cœur. Sentiment bien naturel.

Et si ce sont les récits des deux batailles qui sont principalement développés dans les éditions compo-

sites de la *Chanson de Roland*, nous ne nous en étonnerons pas non plus. Car nos pères n'étaient jamais las d'entendre narrer les beaux coups échangés : récrivant, reprenant le texte original, c'était naturellement aux endroits qui avaient le plus de succès qu'ils ajoutaient de nouveaux traits... Tout de même, en augmentant comme ils ont fait la longueur du *Roland*, ces trop savants éditeurs ne l'ont pas rapproché de son état primitif et ils n'en ont pas augmenté la beauté.

***

Encore n'est-ce pas là tout ce qu'ils lui ont fait, à la pauvre chanson !

Le manuscrit d'Oxford est en dialecte anglo-normand ; celui de Venise, en français assez teinté d'italien ; etc. Ils se sont efforcés d' « écarter » ces traits dialectaux, qui sont, pensaient-ils, le fait des divers scribes, non celui de l'auteur. D'où toute une première série de retouches. — Or, notez qu'on ne sait pas seulement avec certitude quel dialecte parlait l'auteur, puisqu'on doute encore, malgré tout, s'il était normand ou « français ».

Mais ce n'était pas assez. En examinant les assonances, c'est-à-dire les mots que les scribes ont vraisemblablement le moins changés, les éditeurs du *Roland* ont relevé quelques traits de langage où l'usage du poète semble s'opposer à celui de son copiste, « huit ou dix » peut-être, remarque M. Bédier. Eh bien, à

l'aide de ces huit ou dix traits, ils ont reconstitué cet usage du poète et corrigé le texte phonétiquement et grammaticalement ! De même, quand la versification leur semblait fautive, ils l'ont amendée selon les prétendues lois qu'ils ont déduites de l'ensemble de l'œuvre... Ainsi faisaient pour les monuments gothiques les restaurateurs de l'école de Viollet-le-Duc : ils commençaient par démolir la plus grande partie des églises et des châteaux, après quoi ils les refaisaient « dans le style du temps », c'est-à-dire tels qu'ils auraient dû être (selon eux). Et cela s'appelait rétablir les monuments anciens « dans leur pureté ».

Qu'on ouvre l'étonnante édition du *Roland* qu'a donnée en 1910 le docteur Stengel, et qu'on veuille bien y chercher, par exemple, le vers 1752. Il est ainsi conçu :

Dist Oliviers li sages e li forz.

Au bas de la page, on lit cette petite note : « Felt überall. » Autrement dit M. Stengel a créé ce vers entièrement. Ce n'est pas le seul. M. Stengel apporte ainsi sa précieuse collaboration à l'auteur... Voilà les miracles de la philologie allemande.

***

M. Joseph Bédier, par bonheur, n'est pas homme à améliorer les vers du *Roland*, ni à les refondre « dans le style du temps », ni à faire voter mécaniquement

les manuscrits. C'est un savant à la française, un savant qui a du goût. On le voit par l'édition qu'il vient de publier, accompagnée d'une traduction, dans un livret à l'usage des lettrés, et sans appareil scientifique, en attendant l'étude critique qu'il nous promet.

Le manuscrit d'Oxford offre... mettons une centaine de leçons, qui lui sont particulières et que tous les autres manuscrits contredisent. Or M. Bédier a observé que, quinze fois, le goût et le bon sens indiquent avec évidence que le manuscrit d'Oxford a raison. Il a observé en outre, que, dans ces quinze cas, les versions autres que celles d'Oxford procèdent d'une même source, laquelle est par conséquent mauvaise. Cela lui a suffi : il a purement et simplement écarté ces versions et réimprimé le texte d'Oxford, qu'il a renoncé à corriger et à compléter selon l'usage supposé de l'auteur inconnu. Sans doute, nous n'avons pas la *Chanson de Roland* tout à fait telle qu'elle a été écrite par le poète puisque nous ne la connaissons que par une copie médiocre et sans doute infidèle ; mais nous ne l'avons pas non plus récrite par des savants. C'est quelque chose !

Et pour faire sentir en quoi l'érudition à la française se distingue de l'allemande, je dirai ceci qu'on opposera à l'exemple que je tirais tout à l'heure du travail de M. Stengel.

Charlemagne, revenant sur ses pas, a rattrapé les païens en retraite au Val ténébreux ; il les a mis en déroute et contraints de s'enfuir jusque dans Saragosse.

La nuit est tombée : sagement il arrête la poursuite et fait coucher ses hommes recrus de fatigue sur le lieu même. On campe en plein air : l'empereur lui-même s'endort à terre, tout armé (strophes CLXXXI et suivantes). Pourtant, le lendemain, à l'aube, quand il se réveille ainsi que toute l'armée (strophe CCIII), que fait-il?

Li reis descent, si ad rendut ses armes,
Si se desarment par tute l'ost li altre.

Ce qu'il faut traduire, semble-t-il : « Le roi *descend*, il a ôté ses armes, — De même, par toute l'armée, les autres se désarment », car le danger d'une surprise nocturne est passé. Bien. Mais « le roi *descend* »... D'où descend-il? Non pas de son lit, puisqu'il a couché tout armé sur le sol. Les éditeurs « critiques » avaient donc vu là une faute de la version d'Oxford, qu'ils s'étaient empressés de « corriger » : *li reis se drecet*, se dresse, avaient-ils rectifié. M. Bédier, lui, avait conservé *descent*, mais dans sa transcription en français moderne il avait laissé le mot sans traduction. Pourquoi? Il ne l'a pas dit et on le verra dans les notes de sa grande édition. C'est bien simple. Dans la langue du scribe d'Oxford, en anglo-normand, le groupe *ein* est ordinairement ou souvent rendu par *en* : appliquez cette remarque à *descent*, et vous avez *desceint*, l'empereur se déceint, il ôte ses armes... Voilà, je crois, ce qu'on eût appelé jadis une explication « élégante ».

***

Si l'on faisait un reproche à la *Chanson de Roland,* ce serait d'être trop longue — et même dans son texte le plus pur : celui d'Oxford. Souvent, le poète reprend dans une strophe ce qu'il vient d'exprimer dans la précédente ; ainsi :

XL

Marsile dit : « Ganelon... — De Charlemagne vous veux-je ouïr parler. — Il est très vieux ; il a son temps usé ; — A mon escient, deux cents ans a passés. — Par tant de terres il a son corps mené, — Tant de coups pris dessus son bouclier, — Tant de rois riches mis à mendicité ! — Quand sera-t-il recru de guerroyer ? » — Ganelon dit : « Charles n'est mie tel. — Il n'est celui qui le voie et connaisse, — Qui ne déclare que l'empereur est preux. — Je ne saurais assez vous le vanter. — Qu'en lui n'y ait plus d'honneur et bonté [plus de vertu que je ne saurais dire]. — Sa grand'valeur, qui la pourrait conter ? — De tell[e] noblesse Dieu l'a illuminé ! — Plutôt mourir qu'à ses barons manquer. »

XLI

Le païen dit : « Je suis émerveillé — De Charlemagne, si chenu et si vieil ! — A mon escient deux cents ans a, et mieux. — Par tant de terres il a son corps peiné, — Pris tant de coups de lances et d'épieux, — Tant de rois riches mis à mendicité ! — Quand sera-t-il recru de guerroyer ? » — « Jamais, dit Guenes [Ganelon], tant que vivra son *niés* [son neveu, Roland]. — Si vaillant n'est sous la chape du ciel. — Tout aussi preux, son ami Olivier. — Les douze pairs, que Charles tient si chers, — Font l'avant-garde, et vingt mil chevaliers — Il ne craint rien : il est en sûreté. »

Comme on voit, la question de Marsile est répétée au début de chacune des deux strophes à la façon d'une sorte de leit-motiv : c'est là un procédé assez habituel à nos chansons de geste et souvent employé depuis (d'une façon plus régulière) dans nos romances populaires. Et ici l'effet produit est plein de noblesse et de poésie. Mais ce n'est pas toujours le cas : d'autres couplets font rigoureusement double emploi, l'un d'eux répétant en des termes différents, mais strictement, celui qui le précède. La strophe XLII, par exemple, reproduit rigoureusement la strophe XLI, qui elle-même, nous venons de le voir, ne différait de la précédente que par la réponse de Ganelon (Cf. les strophes LXXXIV et LXXXV). Il en est, en outre, qui s'accordent mal. La vingt-cinquième, par exemple, nous montre Ganelon recevant le gant de Charlemagne en signe de sa mission auprès de Marsile : il le laisse choir et les barons jugent que c'est là un très mauvais présage. Mais la vingt-sixième, reprenant ce thème, nous dit que c'est « le bâton » de l'empereur que Ganelon reçoit et laisse tomber. Et plus tard dans les strophes LIX, LX, LXI, il est fait allusion au bâton, non du tout au gant. Ces trois strophes, elles-mêmes, sont contradictoires.

LIX

Roland le comte, quand il s'entend nommer — Lui parle alors comme un chevalier : — « Sire parâtre (beau-père) je vous dois tenir cher : — Pour l'arrièr[e]-garde vous m'avez désigné. — N'y perdra Charles, le roi qui France tient, — A

mon escient, palefroi, destrier, — Mulet, ni mule, qu'on puisse chevaucher ; — Il n'y perdra ni roussin, ni sommier, — Qui a l'épée n'ait été disputé. » — Guenes répond : « Vrai dites, je le sais. »

LX

Quand Roland sait qu'il fait l'arrière-garde, — Très irrité, il parle à son parâtre : — « Ahi ! truand, mauvais homme, mal né ! — Tu pensas que le gant m'échapperait — Comme à toi fit le bâton, devant Charles. »

LXI

« Droit empereur, dit Roland le baron, — Donnez-moi l'arc que vous tenez au poing. — Je crois que nul ne me reprochera — De le laisser choir comme Ganelon — De sa main droite, quand il eut le bâton. »

Il n'est pas impossible que la strophe LX, qui s'accorde si mal avec la strophe LIX, et que la strophe LXI rend inutile, soit une véritable interpolation. Au total, on a parfois l'impression que le scribe du manuscrit d'Oxford a raccordé avec gaucherie plusieurs rédactions antérieures, et qu'il les a simplement juxtaposées. On peut croire que son texte, le plus ancien état que nous ayons de la *Chanson de Roland*, n'est déjà qu'une compilation.

Si l'on coupait donc ces strophes, d'ailleurs peu nombreuses, où l'action piétine et s'obscurcit, je crois que le poème gagnerait. Et je pense qu'il faudrait aussi, comme l'ont fait la plupart des éditeurs, améliorer en un endroit l'ordre que le manuscrit d'Oxford a donné aux couplets. Non pas aux vers 280-536 : ici, l'inter-

version qu'on a souvent faite ne correspond, à mon sens, qu'à un sentiment tout moderne de la composition. Mais il est certain que le récit de la bataille de Roncevaux, tel que nous le présente la version d'Oxford, est confus au point d'être incompréhensible : intervertissant deux groupes de strophes entre les vers 1467 et 1670, on le rend, semble-t-il, un peu plus clair. Presque tous les prédécesseurs de M. Bédier l'ont fait ; lui, non : c'est qu'il avait ses raisons ; d'ailleurs il a pris soin d'indiquer par un procédé de numérotation l'usage des autres éditeurs. Si l'on admet, comme c'est mon avis, que le manuscrit d'Oxford lui-même, est jusqu'à un certain point une compilation, il n'y a pas de raison qui puisse empêcher, guidé par le goût, d'amender en de rares endroits, le travail du scribe.

***

Cela dit, il ne reste qu'à admirer. M. Joseph Bédier a fait une remarque très neuve, et qui paraît la justesse même. On a beaucoup signalé la naïveté « toute populaire » du poète. « J'admire au contraire, dit M. Bédier, les allures aristocratiques de son art, les ressources et la fière tenue, très raffinée, d'une langue ingénieuse, nuancée, volontaire, et qui révèle un souci constant de distinguer l'usage vulgaire du bon usage. Ce style est déjà d'un classique, il est déjà un style noble. » Certes ! et ce qui frappe, c'est bien cette noblesse, en effet. Elle n'exclut pas la naïveté savoureuse d'un

art qui se cherche encore, mais elle s'impose déjà, comme dans telle fresque de Ghirlandajo. Le *Roland* est aussi noble qu'une tragédie.

Pourtant, c'est un « primitif » ; et parce qu'on a renoncé à juste raison à l'ancienne conception qu'on se faisait des légendes épiques, parce qu'on n'admet plus qu'elles soient « nées spontanément de l'âme populaire », parce qu'on y reconnaît des œuvres d'auteurs parfaitement conscients, il ne faut pas non plus prêter à ces grands artistes un art savant qu'ils n'ont pas. Leur technique est d'une extrême naïveté. Rien de plus direct que le *Roland*. Le poète, en quelque sorte, ne transpose pas : il voit, — j'entends qu'il ne réfléchit pas du tout : il regarde, il constate. Il rend sa vision intérieure immédiatement, en toute simplicité, sans aucune invention purement verbale, avec une subjectivité si parfaite qu'on le confond à son récit, qu'on ne l'en distingue pas. Tout est narré au présent, comme de juste (ou veut l'être, car si les verbes sont souvent employés à des temps variés, et dans la même phrase, c'est parce que la langue hésite encore un peu, les vers aussi). Le présent, en effet, est le temps le plus naturel, celui qu'on emploie spontanément dans la conversation pour conter un fait qu'on a de ses yeux vu, une aventure où l'on joue un rôle, un accident de la rue auquel on a assisté, que sais-je ? Le narrateur est devant les faits, au milieu d'eux, il les rapporte tels qu'ils se peignent très vivement en lui, en s'oubliant lui-même ; son style est invisible, transparent comme une glace.

Le présent narratif est le temps des littératures « primitives » (comme on dit de la peinture du quattrocento, encore une fois, qu'elle est primitive), celui des gens qui content naïvement, sans songer qu'il y a un art, une « manière » de conter, qui ne stylisent pas. Un Flaubert, au contraire, mettra tout à l'imparfait : c'est le temps qui sépare le mieux le moment où les faits se passent de celui où on les rapporte, qui distance, qui rend le style très visible, le temps « artistique » entre tous.

Joignez que c'est à peine encore si le poète du *Roland* use de comparaisons : Gaston Paris assurait qu'il n'y en a qu'une (« Si comme le cerf s'en va devant les chiens — Devant Roland si s'enfuient païens »). C'est une erreur ; il en est d'autres (« Blanche a la barbe comme fleur en avril » ; ou « Dessus leurs broignes leurs barbes ont jetées — Tout aussi blanches comme neif sur gelée » (neige sur glace) ; etc.). Mais c'est peu de chose, en somme : l'auteur voudrait, mais ne sait pas encore « s'orner » ; il n'a pas la moindre rhétorique. Il ne s'efforce qu'à dire bien exactement ce qu'il veut dire, ce qu'il voit, qu'à donner tous les renseignements, afin que le fait soit clair. Si Roland se pâme de douleur sur son cheval en voyant mourir son compagnon Olivier, on a grand soin de nous expliquer que ses étriers d'or fin le maintiennent droit en selle et que, de quelle part qu'il penche, il ne peut choir. Les tableaux sont de ce modèle :

Et l'amiral chevauche par le champ ; — Il va frapper le comte Guinemant, — Contre le cœur fracasse l'écu blanc, —

De son haubert lui déchire les pans, — Les deux côtés lui partage des flancs, — Et l'abat mort de son cheval courant.

Il n'y a rien de plus impossible que de distinguer nettement le fond et la forme, que de déterminer, dans le travail qui se fait depuis la naissance de l'embryon du sujet jusqu'à la réalisation de l'œuvre achevée, où commence le travail du style. Pourtant, en pratique, on s'entend assez bien, et l'on peut dire que la beauté du *Roland* est bien plutôt dans la pensée de « fond » que dans la pensée de « forme ». Ce qu'on admire, c'est le sentiment dont le poète est animé, si grand, si profond, si juste, si noble, si jeune et frais, si pur, si fort. L'auteur, qui n'est aidé par aucune culture, qui n'a pas de « métier ». n'ajoute rien d'ingénieux à ce que son sentiment intérieur lui dicte. Aussi n'est-il pas d'écrit qui donne mieux l'impression du génie que la *Chanson de Roland*, œuvre d'art presque « sans art », où les faits, admirablement choisis, sont servis tout crus, sans aucune cuisine, sans transposition esthétique, dits le plus simplement du monde, mais avec une justesse et donc une puissance merveilleuses. Ce poème est à nos œuvres d'art modernes comme un spectacle sportif, partie de football ou match de tennis, où les acteurs jouent pour de bon, est à une artificieuse représentation théâtrale.

***

On a souvent dit que la chanson devrait s'arrêter après la mort de Roland. Quelle erreur ! D'ensemble,

elle est symétriquement composée en trois épisodes : 1° le prologue : trahison de Ganelon ; 2° le crime : la bataille de Roncevaux ; 3° le châtiment : bataille de Saragosse, etc. Sans doute, le plus beau morceau, c'est la fin de la deuxième partie, et de là cette impression qu'on a de l'inutilité de la troisième. Mais, dans une pièce en trois actes, le deuxième acte peut être le plus beau ; si la valeur du troisième n'est pas égale, on le regrettera ; mais c'est là un défaut de génie, non de composition.

D'ailleurs, cette troisième partie de la chanson est encore magnifique, et le récit de la bataille de Saragosse mieux ordonné que celui de la bataille de Roncevaux. Mais rien n'égale la rude et sublime grandeur de la mort d'Olivier, de celle de Turpin, de celle de Roland.

Roland a refusé d'appeler l'empereur au secours de l'arrière-garde en sonnant de son olifant comme le lui conseillait Olivier, et du même coup il a donné, non sans quelque vantardise, une petite leçon de courage à son compagnon. Un peu fâchés, on remarquera que tous deux ne se parlent plus que pour « raisons de service », jusqu'au moment où Roland se résout à sonner du cor, à appeler au secours : quelle saveur prend alors l'ironie amère d'Olivier à qui l'événement donne raison, quand il dit à Roland : Maintenant il est trop tard ! et qu'il lui répète ironiquement ses propres arguments : Appeler au secours, ce serait grande honte ! etc. (strophes CXXVIII à CXXXI). Presque tous les

Français ont été tués ; pourtant, « ils ont frappé de plein cœur, fortement », si bien que depuis longtemps les païens ont commencé de lâcher pied. Traîtreusement l'un de ceux-ci attaque Olivier par derrière et lui perce le dos de son épieu. « Olivier sent qu'il est blessé à mort ; — De se venger jamais ne sera saoul » : alors, en vrai baron, il se lance au milieu des ennemis, cognant furieusement, jetant le mort sur le mort, criant l'enseigne de Charlemagne : « Montjoie ! » Cependant il appelle Roland, son ami ; il oublie leur différend : « Sire compagnon, venez à moi, tout près ; à grande douleur, aujourd'hui, nous serons séparés. » A ce moment Roland aperçoit la figure défaite de son ami et le sang qui coule de sa plaie.

« Dieu, dit Roland, je ne sais plus que faire ! — Sire compaing, c'est grand'pitié de vous. — Jamais nul homme ne sera qui te vaille. — Ah ! France douce, que tu perds aujourd'hui — De bons vassaux, humiliée et déchue ! — Notre empereur en aura grand dommage. »

Il se pâme de chagrin sur son cheval, et Olivier, dont la vue est déjà voilée par la mort, le frappe sans le reconnaître d'un tel estoc qu'il lui fend son heaume jusqu'au crâne.

A ce grand coup, Roland l'a regardé, — Il lui demande doucement, tendrement : — « Sire compaing, le faites-vous de gré? — C'est moi, Roland, qui toujours vous aimai. — En nulle guise, ne m'avez défié ! » — Olivier dit : « Je vous entends parler, — Je ne vous vois. Le Seigneur Dieu vous voie ! — Frappé vous ai : or me le pardonnez. » — Roland répond : « Je n'ai eu aucun mal. — Je vous pardonne ici et

devant Dieu. » — Après ce mot, l'un à l'autre ils s'inclinent — En tel amour ils se sont séparés.

Et Olivier rend l'âme ; et Roland « mult dulcement à regretter le prist », très doucement dit sur lui l'adieu, comme traduit admirablement M. Bédier. Est-il rien de plus pathétiquement, de plus noblement beau que cette simple scène?

Les Français ne sont plus que trois. Et voici que Gautier de l'Hum est tué. A nouveau, Roland sonne de l'olifant et, cette fois, tous les clairons de l'armée de Charles, qui revient en hâte sur ses pas, lui répondent ensemble, au loin. Alors les derniers païens, à qui le héros *hallali* faisait front, qu'il attaquait encore, s'enfuient découragés, et Roland et Turpin restent maîtres du champ de bataille. Mais l'archevêque gît expirant.

Roland, à demi mort lui-même, va le relever : il lui délace son heaume, lui ôte son blanc haubert, lui coupe sa tunique, lui en met les morceaux dans ses grandes plaies ; puis il le prend dans ses bras, le serre sur sa poitrine ; sur l'herbe verte il le couche doucement ; il lui dit : « Ah ! gentil homme, donnez-m'en le congé : — Nos compagnons que nous eûmes si chers, — Maintenant morts, ne les devons laisser ». L'archevêque, le noble baron que Dieu mit en son nom parmi les hommes, lui répond avec une touchante et juste fierté guerrière : « Allez ! ce champ est vôtre, grâce à Dieu, et mien ! » et Roland s'en va chrétiennement

relever les morts un à un, en chancelant ; à grand' peine, il les range devant les genoux de l'archevêque, pour qu'ils soient bénis, pour que Dieu mette leurs âmes en paradis « entre ses saintes fleurs ».

Cependant, en retrouvant le corps d'Olivier, il s'est pâmé de chagrin. Alors Turpin, à son tour, s'efforce de le secourir. A grand effort, il se met debout.

Il tend la main, saisit son olifant. — En Roncevaux, il y a une eau courante ; — Il veut aller, en donner à Roland. — A petits pas, s'éloigne, chancelant, — Si faible qu'il ne peut aller avant ; — Il n'en a force, trop a perdu de sang ; — Avant qu'on pût couvrir un seul arpent [en moins de temps qu'il n'en faudrait pour cela] — Le cœur lui faut, il est tombé avant ; — Sa propre mort le va tout angoissant.

Est-il, encore une fois, une scène plus pathétique, que celle de ces deux guerriers blessés à mort « qui se dévouent l'un à l'autre jusqu'au dernier souffle et échangent de leurs mains tremblantes d'inutiles secours » (Rémy de Gourmont)? Tout le cœur franc, le cœur profond et sain du vieux poète de génie bat dans ces vers, graves comme des enfants. L'archevêque crie sa coulpe, regarde au ciel, joint ses deux mains et prie Dieu de lui donner le paradis. Il est mort, le guerrier de Charles qui, « par grands batailles et par très beaux sermons — Contre païens fut toujours champion. — Dieu lui octroie sainte bénédiction ! — ...Sur sa poitrine, entre les deux aisselles, — Il a croisé ses blanches mains, les belles. » Et Roland, revenu à lui, dit sur lui la plainte « selon la loi de sa terre »...

Pas une exclamation, pas une épithète d'ornement, pas le moindre artifice, la plus austère sobriété, une pureté incomparable ; par la seule puissance de son sentiment, le poète nous impose sa noble vision pathétique.

Maintenant, « Roland sent bien que sa mort est prochaine. — Par ses oreilles se répand sa cervelle. — Il prie Dieu que ses pairs il appelle. — Et puis, pour lui, prie l'ange Gabriel. » Son olifant d'une main, son épée de l'autre, il se traîne à une portée d'arbalète de là, vers l'Espagne, se couche sur un tertre, le visage tourné du côté de l'ennemi, afin que Charles voie qu'il est mort en vainqueur. Alors un Sarrasin, qui avait fait le mort et s'était barbouillé le visage de sang pour éviter d'être occis, rampe vers le héros qu'il croit défunt : il veut s'emparer de son épée. Mais Roland sent qu'on met la main à Durendal : « Que je sache, tu n'es pas des nôtres ! » et d'un coup de son olifant il lui fend la tête : « Serf, mécréant ! fus-tu donc si osé — De me saisir, soit à droit ou à tort ? — Nul ne l'ouïra qui pour fol ne t'en tienne. — Mon olifant en est fendu au gros (en son pavillon), — Tombé en est le cristal et puis l'or. » Alors, par trois fois, vainement, le preux tente de briser Durendal, sa bonne arme, sur un rocher, mais il tranche la pierre bise...

Roland le comte est couché sous un pin. — Devers l'Espagne il tourne son visage. — De maintes choses à souvenir se prit : — De tant de terres que, vaillant, il conquit, — De douce France, de ceux de son lignage, — De son seigneur, Charles,

qui l'a nourri ; — Il ne se peut qu'il n'en pleure et soupire. — Mais ne se veut lui-même en oubli mettre, — Clame sa coulpe, demande à Dieu merci : — « Vrai Père, toi qui jamais ne mentis — Qui saint Lazare de mort ressuscitas — Et Daniel des lions défendit, — Garantis-moi l'âme de tous périls — Pour les péchés que j'ai faits dans ma vie ! » — Son dextre gant à Dieu il en offrit, — Et de sa main Gabriel le prit. — Dessus son bras il incline sa tête ; — Il est allé, les mains jointes, à sa fin. — Dieu lui envoie son ange Chérubin, — [Saint Raphaël], saint Michel du Péril ; — Saint Gabriel ensemble avec eux vint. — L'âme du comte portent en Paradis.

***

La chanson est en décasyllabes assonancés, dont la césure tombe après le quatrième pied ; et à la fin du premier hémistiche, la voyelle muette ne compte pas. M. Joseph Bédier a écrit sa traduction en prose, et non seulement il n'a pas voulu imiter la coupe des vers, mais il a évité jusqu'aux assonnances lorsqu'elles se présentaient sous sa plume. Puisqu'il voulait traduire, comme c'était son devoir, avec la plus rigoureuse exactitude, il fallait faire ainsi ; et sa prose est belle. D'ailleurs, on n'aurait pas supporté durant tout un volume le charabia dont il faudrait user pour translater la chanson vers par vers, *à peu près* fidèlement en respectant le rythme de l'original *autant que possible* seulement. Si je m'y suis évertué dans les couplets que j'ai cités (sans même réussir à assonnancer toujours), c'est pour qu'on imagine un peu l'effet que devaient produire ces grandes strophes irrégulières,

monotones et puissantes, lorsque le jongleur les déclamait lyriquement sur quelque rythme de complainte, soutenu par des accords de son instrument. On sent bien qu'il devait varier son ton et son débit, non pas vers par vers, mais couplet par couplet, cherchant des effets de masses, pour ainsi dire. Car la chanson, coupée en strophes de longueur très variable, avance *pede claudo,* revenant sur elle-même çà et là s'élançant soudain pour s'arrêter ensuite, pour se répéter par un procédé fréquent dans la littérature orale et « populaire », — coule enfin, tantôt rapide, tantôt lente, tantôt tourbillonnante ou presque stagnante, comme un ruisselet au lit inégal — et sans que le poète, obéissant à son rythme intime, se soumette beaucoup à une discipline extérieure. C'est une manière fort peu classique, tout opposée à celle de l'*Iliade,* fleuve au cours régulier, dont les harmonieux et symétriques alexandrins se succèdent d'un mouvement égal.

Les personnages sont au moins aussi caractérisés que ceux d'Homère, et beaucoup plus que ceux de l'*Enéide.* Certes, l'âme de ces héros est simple : haine des ennemis de Dieu, religion de la bravoure et de la droiture, respect féodal de l'empereur et amour de la patrie, en voilà le fond. La belle Aude, en apprenant la mort de Roland, tombe morte. Mais lui, on ne voit pas qu'il ait une pensée pour sa fiancée. Olivier, mécontent de ce qu'il n'ait pas suivi son conseil et sonné du cor, lui dit : « Si je puis voir ma très

gente sœur Aude. — Ne coucherez jamais entre ses bras. » A quoi Roland ne répond rien. C'est tout pour Aude. Au reste, dans presque toutes les chansons de geste, il en va de la sorte : ce sont les femmes qui aiment, qui désirent, qui font toutes les avances ; il peut arriver qu'une brute prenne de force ; mais presque toujours les rudes chevaliers se bornent à accepter, à satisfaire ce qui s'offre : leur désir n'est, pour ainsi parler, qu'à peine individuel. C'est peut-être que l'amour, tel que nous l'entendons aujourd'hui, naturel aux femmes, n'est pour les hommes qu'un sentiment de luxe et que produit seule chez eux une civilisation assez avancée. Et dans notre littérature il est à observer que l'amour masculin, lorsqu'il apparaît (c'est dans la poésie lyrique provençale), il est tout intellectuel, platonique. D'une part l'amour de tête pour une femme ; de l'autre le simple désir sexuel de la femme, de toutes les femmes, voilà les deux plans masculins. Et ce n'est que relativement tard qu'ils se confondent.

Mais ce qui est admirable et fait de la *Chanson de Roland* vraiment notre poème national, c'est le merveilleux patriotisme dont elle est toute pleine. Merveilleux, car elle est unique, je crois, dans notre très ancienne littérature à célébrer le patriotisme tel que nous le concevons aujourd'hui, parfaitement distinct du sentiment féodal. Par la suite et durant des siècles, ce sentiment de la patrie — sans disparaître pourtant : c'est certain — a du moins été éclipsé par

celui de la fidélité au seigneur, au souverain, — le « loyalisme » si l'on veut, — lequel animait encore et justifiait à leurs propres yeux les émigrés qui, au nom du roi, portaient les armes contre leur patrie. Celui-là n'est pas absent de la *Chanson de Roland*. Mais, à côté de lui, au-dessus peut-être, bien distinct en tout cas, l'amour de la « douce France », de « France la douce », de la « terre major » (c'est-à-dire des aïeux, *majorum*, et non de la « grande terre »), qu'il ne faut pas laisser honnir, pour laquelle il faut mourir, s'exprime à chaque ligne. C'est pourquoi on ne peut s'empêcher, en lisant la *Chanson de Roland*, d'être saisi d'une profonde émotion qui redouble l'impression qu'on tire de la beauté de cet incomparable « primitif ». C'est une gloire pour notre pays que son premier grand poème, ensemble l'un des plus admirables poèmes de sa littérature et de toutes les littératures, soit aussi celui où bat le cœur d'un des plus passionnés Français qui aient jamais vécu.

CHEZ LES APACHES

M. Abel Hermant nous a conté, dans une série de romans que je goûte infiniment, les aventures de M. de Courpière, puis celles de M. de Coutras. A leur tour des explorateurs hardis ont plongé (si l'on peut dire) à travers les régions peu connues où florissent, dans les bas-fonds de Paris, des congénères de ces gentilshommes, et ils y ont pêché des poissons étonnants. Cette faune sous-marine, dont ils nous ont donné des descriptions concordantes et qu'il y a tout lieu de tenir pour exactes, prête à beaucoup de réflexions.

C'est un fait en quelque sorte ethnographique qu'il existe des peuplades, à Montmartre, à Belleville, voire sur les grands boulevards, dont la morale est entièrement différente de la nôtre. Mettre de la pudeur à en parler, ce serait tout aussi déplacé que de cacher, par exemple, les mœurs conjugales des noirs de Madagascar ou de Tahiti, dont les femmes jouissent d'une liberté que les maris de chez nous ne sauraient qualifier que de surprenante. Au reste l'Académie française n'a-t-elle pas accordé son prix du roman, cette année, au plus courageux explorateur des sauvages parisiens, M. Francis Carco?

A vrai dire, *l'Homme traqué* (1), qu'elle a couronné, est d'un autre genre et aussi d'une autre classe que les premiers romans où son auteur nous décrivait les usages de nos Apaches. C'est l'analyse de ce qui se passe d'obscur dans l'esprit d'un assassin ignoré, tout près encore de la brute et qui par là diffère du héros de *Crime et Châtiment*. Une fille, tout instinctive aussi, se sent attirée vers lui par le puissant mystère qu'il fleure : elle le hait et ne peut s'arracher à cet attrait ; lui-même sent qu'elle l'a deviné, mais il ne peut s'écarter d'elle. *Rien qu'une femme*, une longue nouvelle que M. Carco a publiée en octobre 1921 dans les *Œuvres libres*, me semble peut-être supérieure à *l'Homme traqué*. Quoi qu'il en soit, M. Francis Carco se renouvelle vigoureusement depuis quelque temps et s'applique à des sujets de plus en plus difficiles : à quoi l'on voit qu'il est un véritable artiste. Mais l'ancien Carco avait bien des agréments.

Il était déjà doué de deux yeux excellents, et qui savaient voir d'abord ce que Flers et Caillavet nomment dans une de leurs pièces « le côté amusant des choses ». Le nombre des gens, parfois très intelligents, qui ne découvrent le « côté amusant des choses » que lorsqu'on le leur montre, est immense. Au contraire, il y a eu de grands romanciers et des dramaturges éminents qui, très aptes à cette découverte, étaient parfaitement dénués d'intelligence proprement dite, et

(1) A. Michel, éd.

tout porte même à croire qu'il en est encore. Ceux-là font ordinairement paraître pour les idées, et généralement tout ce qui ne saurait se traduire en anecdotes, un dédain fort réjouissant. Mais M. Carco n'affichait aucun dédain pour la « philosophie » : il se contentait d'écrire des romans en grand nombre, qui auraient souvent gagné à être plus soigneusement travaillés, et qui semblaient même parfois un peu industriels avouons-le ; mais de même que, lorsqu'on est petit et qu'on lit Mayne Reid et Fenimore Cooper, on croit voir des Sioux partout, de même, quand on refermait ces premiers livres de M. Francis Carco, on avait l'imagination obsédée de ces Apaches parisiens qu'il animait si bien. Seulement les romans de M. Carco étaient exclusivement à l'usage des grandes personnes.

***

Le monde qu'ils nous peignent nous prouve d'abord, par son existence même, que nos idées sur l'honneur et quelques-uns de nos préceptes sociaux les plus fondamentaux, une société peut exister, à côté même de la nôtre, qui s'en passe admirablement.

Les personnages de M. Carco ont une conception de la famille qui ne concorde en rien avec celle qui est aujourd'hui la plus répandue à Paris. Ainsi, que leurs compagnes aient des amants à la centaine, on sait assez qu'ils s'en accommodent à merveille. Ce n'est point pourtant qu'ils ignorent l'amour, puisqu'ils

sont capables de désir, de souffrance peut-être, et même de tendresse, comme elles le sont d'un attachement passionné à leurs seigneurs et maîtres : c'est la jalousie physique qu'ils n'ont point. Peut-être parce qu'elle comporte une bonne part d'amour-propre. Or, l'amour-propre n'est point intéressé dans le cas de Bob et de ses pareils : ils ne sont point trompés ; ils ne sauraient dire que leur maîtresse leur préfère les clients à qui, de leur aveu, elle se livre, ni qu'elle donne de la sorte à ceux-ci, qu'elle méprise, le moindre avantage moral sur eux. Et puis ce commerce leur paraît une nécessité de l'existence : que de choses désagréables leur nécessité physique ou morale nous fait admettre ! Les romanciers ne nous ont-ils pas assuré que, dans le plus grand monde, on a vu des amants épris éperdument accepter (faute de pouvoir faire autrement) que leur maîtresse remplît ses devoirs conjugaux? Cela peut nous aider à concevoir l'état d'esprit des héros de M. Carco. Il existe, dit-on encore, des gentlemen très amoureux qui admettent sans difficulté que l'objet de leurs feux montre sur la scène, chaque soir, à des foules de spectateurs et sous des voiles très légers, ce qu'ils pourraient souhaiter d'être seuls à connaître. Assurément, il y a une petite différence entre cela et ce que tolère Bob ou même ce que supportent ces amants mondains dont je parlais à l'instant, mais c'est une différence de degré plutôt que de genre. Tout est relatif. Et il faut avouer que la jalousie physique est un sentiment

dont il est malaisé, en somme, de mesurer l'innéité.

Au reste, de même que ces amants du monde, qui admettent que leur maîtresse ait un mari par devoir, ne supporteraient pas qu'elle leur donnât pour le plaisir, si j'ose dire, un coadjuteur, de même ces messieurs de Montmartre, de Belleville et des grands boulevards ne voudraient point que la leur prît un second chevalier. Le client de passage, peu leur en chaut : il n'obtiendra jamais que des privautés que méprise le sage. Mais l'idée que celle qui leur appartient pourrait accorder un peu de son cœur et de sa confiance les révolte. C'est l'amant de cœur seulement, qu'ils considèrent comme un rival. A quoi l'on voit qu'ils sont de grands idéalistes. Ils le seraient, du moins, si, à ces raisons sentimentales et touchantes, ne s'ajoutaient pas, comme je crains, des raisons pécuniaires. C'est dommage : on aimerait de les imaginer comme de purs platoniciens.

D'autre part, il est juste de noter, à la décharge de MM. Bob, Bécot l'Anguille, Phénomène, Tintin Basile et autres, qu'en assignant à leur compagne un rôle qu'on peut s'accorder à qualifier de bassement utilitaire, ils ne font en somme que se conformer à une tendance qui est peut-être naturelle à l'homme. Chez les Peaux-Rouges et dans un nombre considérable de peuplades primitives, la femme est chargée de porter les fardeaux, de cultiver la terre, bref elle ôte à son seigneur et maître les soucis immédiats de l'existence ; celui-ci n'a d'autres devoirs que la protection du

ménage : la guerre, et la chasse qui en est l'image. C'est à peu près exactement à cela que se réduit le rôle, souvent dangereux, mais relativement peu occupant, des héros de M. Carco. Ils protègent, ils défendent leurs compagnes, ils se battent à l'occasion, moyennant quoi elles les aiment et leur assurent une vie qu'on pourrait appeler noble en prenant le mot dans son sens historique.

Ils ont ainsi leur morale. Elle est très proche de la plus naturelle, mais fort stricte. Bobette nous en donne un exemple excellent. Tiroir, désireux de l'avoir pour compagne, provoque Bob à un combat singulier : le plus fort, le vainqueur aura la femme, comme le cerf, victorieux a la harde de biches ; telle est la loi des primitifs. Et Bobette n'y voit pas d'inconvénient. Mais Bob, qui est beaucoup moins fort que Tiroir, « donne » ou dénonce celui-ci à la police. Alors Bobette profondément choquée dans sa moralité, veut le quitter. Lui-même traîne désormais avec malaise une conscience impure. Bobette ne lui pardonnera et il ne se sentira soulagé qu'après s'être réhabilité, quand il aura racheté son action mauvaise par un acte de vertu, c'est-à-dire tiré sur le policier Noir deux coups de revolver expiatoires.

D'un autre côté, il est à observer que ces peuplades de Bobs et de Bobettes sont attachées par la force même des choses à leurs quartiers de Paris respectifs, précisément comme certaines peuplades sauvages à leurs cantons de chasse et à leurs cabanes. Bob, forcé

d'émigrer de la Butte et de s'installer aux environs de la porte Saint-Denis, ne sait plus comment vivre ; en effet, « les combinaisons, si elles ne manquent pas, sont assez difficiles à découvrir dans un quartier dont on ignore les habitudes », comme le gibier dans une contrée qu'on connaît mal.

Remarquez en outre que, si l'idée est entrée dans la tête des mâles que les femmes doivent être d'autant plus entourées d'égards que leur faiblesse les rend plus incapables de se faire respecter, c'est là encore l'effet d'une civilisation assez avancée. Dans notre société, cette conception s'est tellement imposée, et les femmes elles-mêmes ont si bien senti qu'elles avaient avantage à renoncer à toute concurrence avec les mâles dans le domaine de l'action physique et à s'armer de leur faiblesse même, qu'elles ont fini par perdre en grande partie le sentiment de la réelle beauté corporelle. Les modes actuelles, qui sont libérales, et les décolletages, qui sont généreux, ne nous permettent pas d'ignorer la déchéance musculaire de nos contemporaines. Il est douteux que les efforts du lieutenant de vaisseau Hébert réussissent avant longtemps à leur apprendre qu'une épaule gagne en beauté à être solidement attachée et munie de muscles minces et solides, un bras, une jambe à n'être ni fondants, ni desséchés, ni gras, ni atrophiés, et par conséquent à les convertir au sport. Quoi qu'il en soit, et pour en revenir à notre sujet, ne considérons pas comme un fait anormal et choquant, mais au contraire comme une action conforme à la

nature que les femmes saluent les premières M. Noir ou Phénomène et témoignent en toute occasion à ces puissants seigneurs une considération respectueuse que nous sommes plutôt accoutumés, dans notre monde, à voir témoigner aux dames par les hommes. C'est là pour le philosophe le spectacle le plus sain qui soit, et le mieux propre à lui faire sentir combien nos raffinements sont artificiels et notre culture superficielle. Qu'il y ait à Paris même, à côté de la société la plus civilisée, d'autres sociétés où certaines manières de sentir soient demeurées si primitives, cela donne à penser.

Il y aurait beaucoup à ajouter, mais il faut se borner. Toutefois je signalerai encore que, de même que l'Afrique ou l'Amérique, les bas-fonds parisiens comprennent des peuplades plus ou moins batailleuses et guerrières. M. Francis Carco — dont les observations paraissent décidément originales et approfondies — indique que ce n'est pas sans quelque émotion qu'un naturel de la Butte s'aventure dans les milieux de Belleville, de la Bastille, de la Roquette ou de la rue des Gravilliers, où les batteries sont fréquentes, où le sang coule quelquefois et où les agents des mœurs n'ont pas beau jeu. Là, au bal du Petit Balcon (M. Carco, explorateur audacieux, y a pénétré comme jadis tel de ses prédécesseurs à Tombouctou), se réunissent les *aminches*, les *potes*, les *gonzes poilus*, dont les cheveux, coupés « en boule » ou en « paquet de tabac », laissent luire sur la nuque « des éclairs de peau grise qui vont

d'une oreille à l'autre et évoquent, avec cynisme, des impressions de guillotine » et de toilette du condamné. A pénétrer dans les régions hantées par ces guerriers « que l'idée de la mort emplit d'une gouaille sinistre », les souteneurs plus pacifiques, indigènes des grands boulevards ou de Montmartre, comme Bob, ne sentent pas plus d'enthousiasme qu'un nègre à visiter le pays des Touaregs.

Enfin notons, pour terminer, que toutes ces tribus ont, comme de juste, un langage à elles. M. Carco semble le parler à la perfection. Il rend parfois difficile à entendre certains dialogues quoique M. Carco n'emploie l'argot proprement dit qu'avec une certaine modération et se borne à noter les tournures de phrases propres aux Parisiens de la plus basse classe, lesquelles sont elliptiques. Quelquefois il orthographie d'une façon discutable (« Qu'es t'as? » pour : « Qu'est-ce t'as? » par exemple) et cela pourra créer aux philologues du vingt-deuxième siècle de grandes difficultés... Quel dommage !

JULIEN BENDA ROMANCIER (1)

8 juillet 1922.

M. Julien Benda est un philosophe, auteur d'un chef-d'œuvre, *Belphégor, essai sur l'esthétique de la présente société française*, dont nous avons assez souvent parlé, et de quelques autres ouvrages de critique générale qui sont fort beaux. C'est un penseur aigu et savoureux, un bon écrivain, un analyste subtil des idées. Mais ce n'est pas un romancier, pas du tout. Pourtant M. Benda a publié jadis *l'Ordination* et il vient de faire paraître *les Amorandes*. Et jamais rien ne fut mieux propre à montrer quel tort le goût exclusif de la « société » et des « salons » d'aujourd'hui pour les récits romanesques fait à la littérature, — ne serait-ce qu'en donnant peut-être à M. Benda la tentation d'en écrire, au détriment des belles études idéologiques, plus austères, qu'il nous doit encore.

***

Rousseau nous a fort nettement expliqué dans ses *Confessions*, comment les fessées qu'il recevait de

(1) *Les Amorandes*, roman par Julien BENDA (Émile-Paul, édit.). Cf. *l'Ordination* (*ibid.*).

Mlle Lambercier, étant tout jeune enfant, l'affectionnaient à cette dame, et comment il faut voir là « quelque instinct précoce du sexe ». Stendhal conte, en l'un des endroits les plus déplaisants de ses souvenirs charmants, qu'étant tout petit il lui arriva d'être fort épris de sa mère, et il dit à quelle occasion. Tout le monde enfin connaît la place que Freud attribue dans notre âme à ces premières émotions obscures. M. Benda ne cite pas Freud, ni Stendhal, ni Rousseau : il allègue la *Psychologie de l'amour* de M. G. Danville :

> Dès notre premier âge, les impressions que nous recevons de certaines formes féminines — dans la vie quotidienne, dans les spectacles d'art — s'insèrent en nous sous le sceau de l'attrait sexuel. Puis, peu à peu, à mesure que nous grandissons, ces impressions, enregistrées dans notre inconscient, s'y combinent en une sorte d'image synthétique [...]. Chaque adulte [...] possède ainsi, au plus secret de son être, une image symbolique de la femme qui n'est rien autre que son plus grand pouvoir d'aimer résidant au fond de lui à l'état virtuel [...]. Le plus souvent, cette image demeure éternellement ignorée du sujet ; la plupart des hommes meurent sans en avoir pris connaissance. Mais, lorsqu'elle parvient à franchir le seuil lumineux de la conscience, elle produit l'amour. Pour cela, il suffit que celui qui en est porteur, soit mis en présence d'une femme dont les attributs correspondent à ceux de son image idéale.

Que se forme dans l'inconscient d'un homme, d'après les impressions qu'il a eues de sa mère durant sa petite enfance, un idéal de féminité maternelle, ce sont les femmes qui réaliseront cet idéal et en qui cet homme trouvera à satisfaire son besoin de maternité dans l'amour, ce sont celles-là qu'il aimera toujours :

voilà l'idée sur laquelle est fondé le livre de M. Benda. Soit. Mais ce n'est pas la théorie abstraite d'où il peut découler qui compte d'abord dans un roman : c'est l'œuvre d'art. Comment M. Benda a-t-il mis en scène sa théorie, par quelle anecdote l'a-t-il traduite, par quels traits concrets nous l'a-t-il montrée?

***

Irène — c'est l'amante maternelle — chante. « Elle versait aux humains l'enchantement de la beauté dans le rythme d'une caresse souveraine et apaisante, comme d'un bercement maternel de leurs maux » (c'est de ce style que M. Benda écrit ; nous y reviendrons) ; elle achève les dernières mesures de *Phydilé* « dans une lumière infiniment troublante, mélange de ravissement d'amour et de souci de garder pour soi le secret de son intime sensibilité » (étrange lumière). Un grand jeune homme pâle à favoris blonds, « s'appliquant visiblement à dominer son trouble », prend congé d'elle et quitte le salon : c'est lui, le héros, comme vous l'avez peut-être deviné. Ses invités partis, Irène songe ; elle n'a pas de coquetterie à se reprocher ; elle a seulement été heureuse « d'entourer de quelque affection sa solitude dans cet immense Paris » (car M. Benda écrit aussi de ce style-ci).

Chapitre II. Après le tableau de la réception mondaine, qui est un si commode procédé d'exposition (un peu usagé aussi), voici le *cursus vitæ* du héros.

C'est un des plus faibles morceaux du livre, parce que c'est l'un de ceux où l'imagination et le tour d'un conteur étaient le plus nécessaires. Franchement, le chapitre tout entier est vieillot, prévu et plat. Étienne d'Hirsauge est juriste.

Attaché, le lendemain de son service militaire, au parquet de la Cour d'appel de Dijon, docteur trois ans plus tard, nommé alors juge suppléant au tribunal de Beaune, c'est là que, dans ses longs soirs de solitude, il avait préparé le concours *pour l'obtention* d'un des trois postes de rédacteur que le ministère mettait cette année-là à la disposition des candidats. Reçu le second, placé à la Commission des grâces, il avait pris possession de ses fonctions en novembre 1900, etc.

Une belle statue, c'est celle dont nulle ligne n'est indifférente, où tout est comme vibrant d'expression...

Les Hirsauge, originaires du Jura, installés depuis près de deux cents ans dans leur manoir des Amorandes, sur la commune de Mirebel, à quelques kilomètres de Lons, en face du mont Rivel, faisaient remonter leur lignée de juges, entremêlée de quelques hommes d'épée, au seizième siècle, époque où l'un d'eux, Jean d'Hirsauge..., etc.

Vous voyez cela d'ici : l'austère et traditionnelle famille, où l'on est magistrat de père en fils, et le « manoir », et l'héritage d'honneur, de tradition, qu'on s'y passe de génération en génération, tout cela a été peint mille fois.

Élevé dans ce milieu, Étienne a une âme énergique et disciplinée, très morale, pour mieux dire. Et il a gardé de sa mère, « douce madone de Corrège », qui était une créature essentiellement maternelle, un sou-

venir profond. Bien. Mais il faut mettre cela en scène : quelle est la valeur des traits concrets que M. Benda, romancier, invente pour nous rendre cela sensible? Jugez-en par ceux-ci :

Une fois, ils avaient rencontré dans la campagne des vaches affolées qui *s'encouraient* vers eux ; elle l'avait pris dans ses bras et s'était hâtée vers le manoir. « Tu n'as pas eu peur, mon Tiennot? » avait-elle demandé en le posant à terre. « Oh ! mère, avait-il dit en se haussant sur ses petits pieds pour l'embrasser, vous savez bien que près de vous je sens qu'il ne m'arrivera jamais de mal. »

C'est du Georges Ohnet, tout à fait. Ou bien encore, « se coulant dans *son* bras », Étienne disait : « Oh ! mère, je ne vous aime pas plus que père, mais tout autrement. » Voilà le caractéristique, le saisissant mot d'enfant que M. Benda romancier sait inventer. Et il y tient si fort qu'il le rappelle à la fin du livre.

Sa mère (« Madame Isabelle ») morte, le petit Étienne est élevé par sa tante Estelle et par son père « qui *portait* sans une plainte *la perte* d'une épouse adorée et toujours présente ». Enfin, il a *obtentionné*, si j'ose dire, sa place de rédacteur à la Justice et le voilà amoureux d'Irène, qui vient le voir pour le calmer, le lendemain de cette réception d'où il est parti si troublé, — et qui cède sur-le-champ à son désir. Et c'est un peu étonnant, malgré la vraisemblance, à cause d'une certaine atmosphère qui n'est pas rendue, et presque un peu indécent, malgré la noblesse du ton, malgré les mots d'amour, à cause

d'une adresse, d'un tour qui manquent au récit... Mais il faut résumer.

Irène est la maîtresse d'Étienne. Il l'adore avec passion, à cause de son atmosphère protectrice, de ses manières, de son air de Cérès, du « manteau d'abri » qu'elle est pour lui, de sa « chair d'enveloppement », aussi de « la légère fatigue que l'âge commençait d'y verser », de ses « signes d'automne ». Et ici M. Benda analyse : le chapitre est meilleur, sinon le style. A notre goût l'auteur insiste trop sur des images peu agréables. Nous avons bien compris : inutile de nous dire encore qu'Irène est « essoufflée pour trois petits étages ».

Maintenant on nous mène chez les d'Hirsauge, au manoir des Amorandes. Et nous revenons à la peinture : alors, voici la « longue allée bordée de grands hêtres séculaires » ; et voici la femme de chambre, une « brave fille », qui s'intéresse pour ses bons maîtres, et le « vieux jardinier », qui s'appelle « le père Michon », et « qui n'avait plus de cœur à sarcler ses plates-bandes depuis que « m'sieur Étienne faisait tant de chagrin à mam'zelle Geneviève »... A moi, *Maître de forges!* Et ne devinez-vous pas à l'avance le moyen qu'imagine M. Benda romancier pour amener la rupture d'Étienne et d'Irène? Il fait écrire par le sévère M. d'Hirsauge une lettre à cette dame, fort digne, pour lui demander de lâcher son fils. C'est vraiment neuf !... Et Irène rompt, courageusement, comme la Dame aux Camélias.

Elle rompt, elle tranche d'un coup, désespérée, après

avoir vainement essayé de dénouer, et il faut le dire : malgré l'amour violent et la souffrance qu'on veut nous peindre, malgré les « cher petit », les « reviens demain, viens me dire que je suis fou, que tu m'aimes comme je t'aime », les « Irène, je deviens fou », malgré les faciles mots de tendresse prodigués, non, cela ne nous émeut pas beaucoup, — parce que cela manque un peu de réserve peut-être (que M. Benda relise les lettres de cette religieuse portugaise, les plus ardentes qu'on ait jamais écrites et si souveraines de goût !) — ou plutôt parce que, pour nous atteindre au cœur, on cherche à nous montrer cette douleur, cette passion, et que, justement, nous ne voyons rien.

M. Benda n'est pas visuel : à cause de cela il n'est pas romancier, ne le sera jamais, en dépit de sa merveilleuse intelligence. Conter, c'est tout d'abord montrer l'extérieur des choses, et M. Benda, qui sait expliquer, ne sait pas faire voir. Il vise dans *les Amorandes* à un pathétique qu'il n'atteindra jamais : c'est qu'il se propose de nous émouvoir, non du tout en nous offrant une interprétation intellectuelle de la vie, mais, comme fait un romancier pur, en nous donnant le spectacle immédiat de la réalité, en nous produisant, par exemple, des documents artificiels et néanmoins d'apparence authentique... Ah ! en lisant ces « Irène, tu es ma vie, tu es ma vie », qu'on regrette ces belles lettres intellectuelles, stylisées, musicales, et tellement plus touchantes, bien qu'indirectement, qui terminent le *Dialogue d'Eleuthère!*

Irène partie, Étienne revient aux Amorandes. Pour nous marquer comment il est repris par son milieu et sa fiancée Geneviève (ou croit l'être), voyez encore et toujours cette banalité des anecdotes, des traits que le romancier invente : le « vieux tronc », la « trouée dans la haie », la broche et la leçon de piano (p. 141 et suivantes). « Enfant, disait-il en lui prenant la main avec un sourire tendre ». Ou : « Il n'y a de place dans mon cœur que pour le bonheur ». A moi les *Christmas cards!*... Et cette pâle, conventionnelle peinture de leur mariage ! Et l'allocution de l'évêque qui les bénit !...

Geneviève ne tarde pas à sentir que son époux ne l'aime pas et soupçonne qu'il en aime une autre. Il faut, pour le roman, qu'elle en soit sûre. Comment faire? Ah ! c'est bien simple ! Une nuit qu'elle ne dormait pas, la jeune femme se lève et, par le judas du cabinet de travail, elle voit son mari absorbé dans la contemplation d'une photographie de sa rivale. Après quoi elle met la main sur le journal d'Étienne. Voilà encore qui est bien original, bien ingénieux, n'est-ce pas?... Mais nous irions ainsi jusqu'au bout de l'ouvrage, — jusqu'au tendre aveu que fait la jeune femme « avec son sourire grave et les yeux dans les yeux : L'an prochain, Étienne, nous aurons un berceau dans notre chambre... »

***

Cela dit, et puisque le livre est de M. Julien Benda, on ne s'étonnera pas si tout ce qui y dépend de l'in-

telligence pure (et beaucoup de pages en dépendent, heureusement) est de premier ordre ; mais cette philosophie même, mêlée à ce « Georges Ohnet », cela fait une étrange mixture.

Les Amorandes, c'est un roman psychologique au vrai sens du mot, c'est-à-dire fait surtout de l'analyse et de la théorie des sentiments, où l'on n'allègue qu'un minimum d'événements, juste ce qu'il en faut pour justifier les mouvements de l'âme des personnages. Mais il y a, en quelque sorte, plusieurs degrés dans ce qu'on appelle couramment « la psychologie ».

Il y a d'abord cette psychologie pour ainsi dire pratique, qui est l'intuition des sentiments et des pensées que la vie commande dans un être donné. C'est, si l'on veut, celle des souverains, des chefs qui « connaissent leur monde » ; c'est « connaître les hommes », comme on dit. Nul bon romancier ne saurait s'en passer, car c'est par analogie avec le souvenir de ses intuitions passées qu'il peut imaginer, d'une manière qui paraisse juste, les réactions intimes de ses personnages sous l'influence des événements, et les actes qu'elles produiront. S'il sait nous les énumérer, voilà un « roman psychologique ».

Mais il y a une psychologie plus théorique, plus intellectuelle — et moins propre au roman. Des philosophes éminents, l'auteur de la plus belle théorie psychologique — Freud peut-être, qui sait? — pourra passer des jours à côté d'un couple secret d'amants passionnés sans s'apercevoir de leur amour, lequel impo-

sera d'abord son atmosphère à toutes les femmes, jusqu'aux moins sensibles. Et néanmoins nul n'égalera ce philosophe dans l'analyse intellectuelle des mobiles et des éléments d'un fait psychologique abstrait, des plus subtiles nuances qui composent, par exemple, la couleur de l'amour conjugal ou celle de l'amour maternel (en général).

Or, la psychologie pratique, appliquée, individuelle en quelque sorte M. Benda n'y excelle sans doute pas au même degré que Benjamin Constant ou Racine ; mais il y excelle assez, car il imagine avec justesse, semble-t-il, les mouvements que déterminent les événements qu'il crée dans l'âme de ses personnages ; et bien que son analyse de » l'état d'âme » de Geneviève amoureuse, par exemple (p. 70-72), ne soit pas très perçante, en dépit de la façon un peu solennelle dont elle est présentée, la conduite de ses personnages paraît ordinairement fort vraisemblable. Qu'Irène, par exemple, rompe si rudement après avoir souhaité de dénouer si doucement, et tout l'effort, puis le découragement, puis l'espoir de Geneviève après sa découverte de la trahison morale, j'ai goûté cela.

Mais M. Benda est beaucoup mieux doué encore de la faculté de découvrir les sentiments dans leur essence, que dans leurs modalités et leurs accidents : c'est-à-dire que sa psychologie même est plus d'un philosophe que d'un romancier. Où il est tout à fait lui-même, c'est quand, sortant de l'observation directe, il analyse intellectuellement, avec une subtilité

extrême, un fait psychologique donné, abstrait ; lorsqu'il raisonne, non pas d'un homme, mais des hommes : quand il nous montre, par exemple, les éléments dont se compose le genre d'amour qui fait le sujet de son livre, ou quand il fait voir ce qu'il y a dans l'amour conjugal, outre l'amour simple de l'homme pour la femme : « l'embrassement du sens hautement moral que revêt l'acte d'amour par les conditions où il a lieu dans la vie en commun » ; puis « l'amour selon la loi, l'amour salué des hommes en tant qu'ils sont divins, qu'ils s'assemblent en cités et observent des *lois* » ; puis l'amour « selon la tradition de la maison » ; et s'il oublie ici l'amour de la mère des enfants qu'on a, c'est sans doute exprès, puisque c'est de lui qu'il tire le dénouement de son livre. C'est par cette subtilité et cette finesse dans l'analyse intellectuelle des généralités psychologiques que M. Julien Benda me semble excellent. Il a donné des preuves saisissantes du talent qu'il a pour cela dans son *Dialogue d'Eleuthère*, tout ruisselant d'intelligence, et les meilleurs morceaux des *Amorandes* sont ceux qui rappellent le *Dialogue d'Eleuthère* — ceux où M. Benda, enfin, ne raconte plus rien.

***

Cette tournure « anti-romancière », cette tournure « abstraite », pour ainsi dire, de l'esprit, elle apparaît encore par le style même des *Amorandes*.

Tout d'abord notons que l'habitude philosophique

s'y marque par l'usage constant que l'auteur fait du jargon propre à la philosophie, et si spontanément qu'on se demande si c'est à dessein : quand, par exemple, rapportant en style indirect les propres pensées d'Irène, il nous dit : « Forte de la paix de son cœur, certaine qu'aucun impératif charnel ne viendrait balayer les arrêts de sa sagesse » ; ou bien, à la fin d'une scène d'amour : « Ils mouraient au distinct, au fini, à la dualité de leurs êtres » ; et partout ainsi (car je ne note dans ce qui va suivre que les traits qui frappent par leur continuelle répétition).

Et l'abus curieux que M. Benda fait de *dans* marque aussi très bien cette tournure d'esprit. On conçoit qu'on écrive « philosophiquement » une fois par hasard : « C'était sa passion à jouir de la tendresse maternelle *dans* l'éternité qu'elle exprime », ou : « Tu es l'éternel *dans* ce qu'il a d'aimant » ; ou : « Il imaginait son amour *dans* le rythme de la tendresse maternelle, *dans* l'atmosphère d'une compréhension totale » ; voire : « Je t'aime *dans* ton âge, *dans* l'humanité qu'il verse dans ton amour, que l'amour d'une enfant ne me donnera jamais. C'est *dans* cette humanité de ton étreinte que je t'ai désirée, c'est *dans* elle que [...], c'est *dans* elle [...] », etc., etc. Mais cette tournure presque technique employée couramment, habituellement, à chaque ligne, fait un effet fâcheux.

Pourtant l'habitude « anti-romancière » de l'auteur se marque surtout, dans son style, par la tendance naturelle à abstraire les qualités des choses, à les déta-

cher des individus pour les considérer en elles-mêmes. Ainsi, M. Benda ne dira pas : « Quelle tendresse aiguë le pénétrait », mais : « Quelle acuité de tendresse le pénétrait » ; ni : « Une union parfaite », mais : « Une perfection d'union ». Au détriment de la force expressive des verbes, il utilisera autant que possible les noms abstraits ; il dira : « Son chant n'était *qu'une extension de cette grâce d'enveloppement* », ou bien : « *La frustration, chez l'enfant,* de son besoin de tendresse n'avait naturellement point cessé par l'arrivée de sa petite cousine Geneviève », ou encore : « Cet amour faisant éclater toute sa puissance dans l'*expansion de la possession* » (etc.).

De même, si nous le voyons user et abuser de certaines tournures qui étaient surtout en usage au temps de sa jeunesse, dans la littérature symboliste et naturaliste, c'est qu'elles flattent encore cette tendance à abstraire. Je fais allusion à l'emploi continuel de « ce fut », « c'était », « ç'avait été » de la façon qu'indiqueront les exemples suivants : « Ç'avait été alors, dans la vie de l'enfant, la disparition de toute satisfaction... » ; « Bientôt, ç'avait été les grandes classes du collège... » ; « Ç'avait été des lettres suppliantes... » ; « C'était les jeux de lorgnette qui précèdent le rideau... » Et l'on sent en effet combien l'on abstrait davantage, combien l'on sépare mieux la qualité de l'objet, quand, au lieu d'écrire normalement : « Et il adorait peu à peu ce beau corps, il en vénérait en tremblant les arcanes », on écrit : « Et c'était peu à peu l'adoration

de tout ce beau corps, la vénération tremblante de toutes ses arcanes », — ou bien quand on dit : « Le jour, dans la forêt, marchant le bras à sa taille ou penché avec elle sur quelque page aimée, c'était l'abandonnement total et éternel au cœur de son amante », au lieu de : « ... Il s'abandonnait ». Mais si c'est préférable et plus conforme au génie du français, qu'on en juge.

Le style de M. Benda est, on ne le sent que trop, le fruit d'un tel effort qu'on ne peut s'empêcher d'en être ému. Et on ne lui en veut pas trop d'abuser des mêmes expressions, de répéter exactement douze fois en dix pages cette image : *avoir soif*, ou *boire* l'amour, la tendresse, la bonté, la forme, la maternité et jusqu'à « la transcendance » d'Irène ; et je ne compte pas l'*ivresse*, ni l'*assouvissement* de cette soif. On ne lui en veut point parce que l'on sent bien que d'avoir tant travaillé et retravaillé, lu et relu ses phrases, l'auteur les savait à ce point qu'il ne les entendait et ne les jugeait même plus. Mais comment peut-il employer des tournures si disgracieuses : « Giselle est une enfant ; son amour *en est* encore *à être* fait de tendresse, de berquinades, bien plus que de *soif d'intimité totale* ». Ou de si obscures : « Amenée à l'âge de huit ans au manoir, [...] le jour où la fillette avait éprouvé quelque chose de plus fort et comme d'essence nouvelle quand son grand cousin l'embrassait le soir avant le coucher, *c'était* (?) des années de bonheur à faire ses devoirs à son côté... » Etc., etc. (car je le répète, je pourrais multiplier ces citations).

A force de vouloir renforcer, surcharger, creuser sans cesse l'expression, à quels étranges résultats M. Benda est arrivé ! Depuis Cathos et Madelon, on n'avait point parlé un langage si précieux : « Irène, cette joie que je bois entre tes bras, *au firmament de ta bonté...* » ; « laisser son rêve *se caresser un peu au velouté d'une folie* qu'elle était sûre de ne pas commettre » ; l'enfant « *buvait le rassurement* » ; « cette *volupté à saveur de tendresse suprême* » ; cette « *ivresse d'abandon* à une caresse » ; « quand il sentait se dissoudre sous ses caresses, *s'informer en sourire* (?) la mélancolie de ce beau corps... » Ah ! nous sommes loin de la divine simplicité ! Quoi ! est-ce l'écrivain attique de *Belphégor*, d'*Eleuthère*, de *Glycère*, de *Critias* même, qui nous parle de « remonter le cours (de sa soif) dans l'histoire de son cœur », de « l'expansion totale donnée à la soif du corps féminin » (l'expansion totale d'une soif !), qui continue par : « Cette totalité d'expansion à laquelle un homme timide n'osera jamais se livrer » (se livrer à une totalité d'expansion !) — et que sais-je ?

***

C'est parce qu'on a beaucoup admiré jusqu'ici M. Benda, qu'on ne peut s'empêcher de lui dire qu'il s'est trompé.

Il ne s'agit pas ici d'une conception générale de l'esthétique romanesque qu'on aimerait moins qu'une

autre et qu'on désapprouverait dans *les Amorandes;* il s'agit de la qualité de ce roman. C'est une œuvre, à mon avis, manquée, parce que les inventions romanesques m'en semblent d'une extrême fadeur, d'une banalité presque vulgaire, la composition indifférente, le style même une trouble et douteuse mixture. Aussi bien, jusque dans sa psychologie et jusque dans sa langue, M. Benda marque qu'il n'est pas romancier : c'est-à-dire que toute son habitude d'esprit l'incline à abstraire, le rend inhabile au contraire à inventer des traits concrets pour se traduire et s'exprimer. Et sans doute il reste que l'œuvre est animée par une intelligence profonde. Mais justement ses beaux passages, qui sont ceux où la pensée de M. Benda apparaît nue, font regretter ceux où il l'a revêtue d'oripeaux qui sont de peu de prix.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

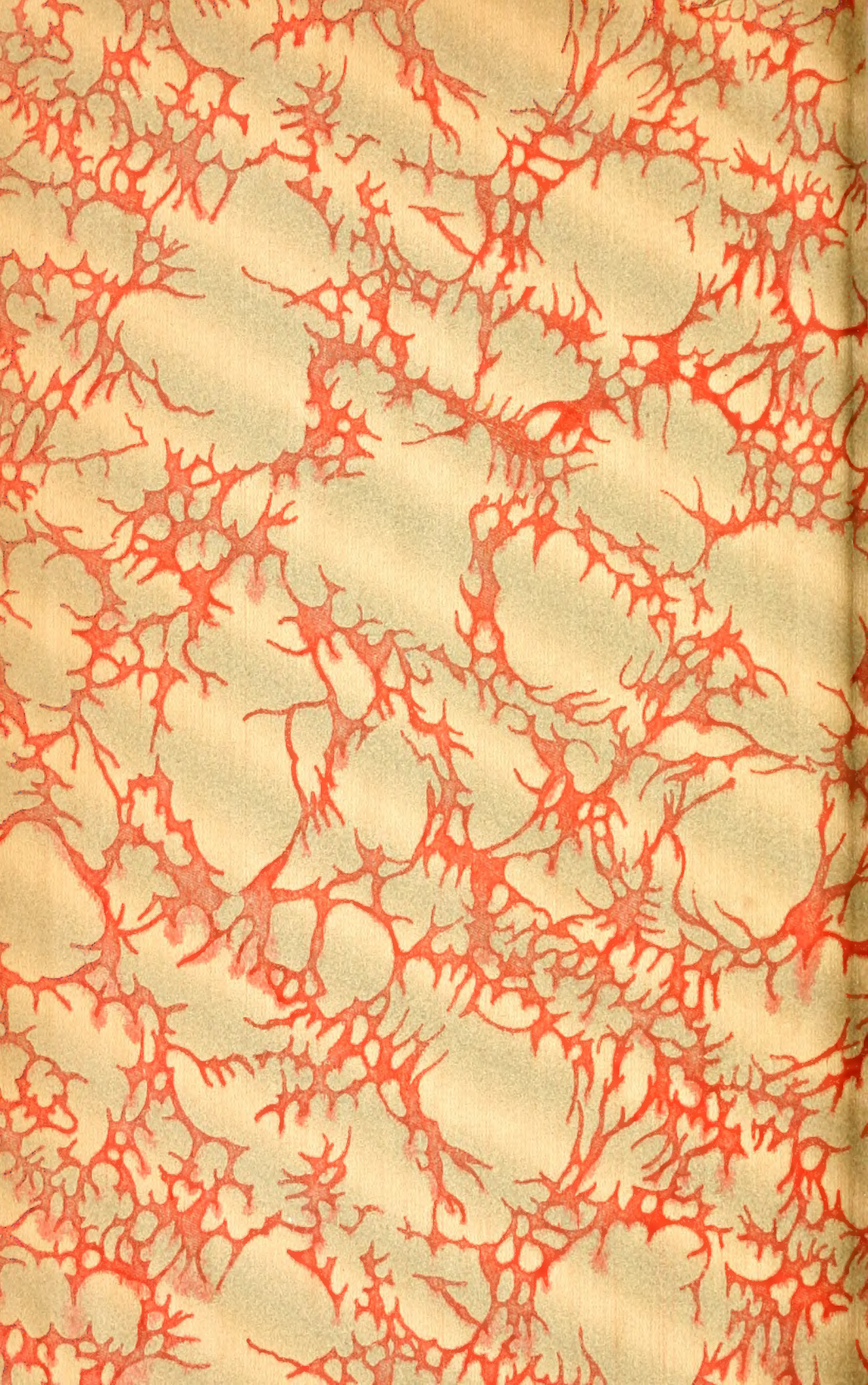
Pages.

Autour de la nouvelle Querelle des Anciens et des Modernes..... 1
« Les Forces éternelles »..... 37
Jean-Louis Vaudoyer..... 49
Paul Drouot..... 65
Jean Giraudoux..... 77
Poésie nouvelle..... 88
Le monument de Rabelais..... 103
Le classicisme d'Abel Hermant..... 114
Des romans : I. « L'Amour et le Secret »..... 128
II. « La Chair et le Sang », « Préséances ». 139
III. « Le dangereux jeune homme », « Élise ». 146
IV. « L'Épithalame »..... 154
V. « Saint Magloire »..... 163
VI. « L'Appel de la route »..... 173
La « Chanson de Roland » et la science allemande..... 184
Chez les apaches..... 219
Julien Benda romancier..... 228

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer par

Plon-Nourrit et Cie

à Paris, le 27 septembre 1922.



PQ
139
B638
t.3

Boulenger, Jacques Romain
Mais l'art est difficile!

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY